Joseph Esperlin

Ein Maler des Spätbarock (1707–1775)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt a. M.

von

Angela Pudelko

aus Berlin

1938

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 17

Referenten: Prof. Dr. A. E. Brinckmann

Prof. Dr. E. Langlotz.

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Februar 1936

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 5

Einleitung 7

I. Das Leben 10

II. Die Werke in Schwaben von 1740—1753 14

III. Profane Gemälde und Ausstattungsbilder der Basler Zeit 30

IV. Die Kirchenbilder der späteren Jahre 43

V. Das Bildnis 50

VI. Entwurfzeichnungen 59

VII. Stil und Entwicklung 61

VIII. Kunstgeschichtliche Wertung 64

IX. Verzeichnis der Werke 68

X. Anmerkungen 74

XI. Literatur-Verzeichnis 81

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit erhielt bei der Materialsuche und der Zusammenstellung des Werkes Joseph Esperlins von vielen Seiten so wesentliche Hilfe, daß mir ihre Durchführung außerordentlich erleichtert wurde. Ich möchte daher allen denen meinen Dank aussprechen, die mir ihre Unterstützung zuteil werden ließen; dies sind vor allem die jetzigen Besitzer der Esperlin-Bilder, die schwäbischen Pfarrämter und Heimatforscher. Zu besonderem Dank fühle ich mich Graf von Brandenstein-Zeppelin verpflichtet, der den Beginn meiner Arbeit bedeutend förderte. Der liebenswürdigen Hilfe der Herren Professor Dr. Paul Ganz und Dr. Gustav Ryhiner verdanke ich das schnelle Finden der Bilder des Künstlers in Basler Privatbesitz; ihre Unterstützung hat mir während meines Aufenthaltes in Basel große Dienste erwiesen. Meinem verehrten Lehrer Professor Dr. A. E. Brinckmann schulde ich Dank für die Anregungen und für das Interesse, mit dem er die Entwicklung meiner Arbeit verfolgte.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546424_0044

Einleitung.

Unsere Kenntnisse von der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts sind in den letzten dreißig Jahren stetig gewachsen. Neue Forschungen können wohl dem einen oder anderen Künstler ihr Interesse schenken, ohne daß dem rein kunsthistorischen Wissen dadurch absolut neue Perspektiven eröffnet werden. Trotzdem gibt es noch viele Künstlerpersönlichkeiten und Kunstzentren, deren Bearbeitung eine nicht unwesentliche Bereicherung unserer Materialkenntnis dieser Zeit ergäbe.

Leicht führt die oberflächliche Betrachtung der europäischen Malerei des 18. Jahrhunderts zu der Meinung, daß in Deutschland, Italien und Frankreich ein fast einheitlicher Kunstgeschmack herrscht. Aber wie stets verbirgt sich unter der schnell durchschaubaren Oberfläche internationaler Verbundenheit ein starkes Eigenleben. Es bleibt sogar nicht nur bei einer nationalen Verschiedenheit, auch innerhalb der einzelnen Länder sind divergente Erscheinungen zu beobachten. In allen Ländern sind deutsche, italienische, französische und niederländische Stilelemente zu verfolgen; darauf beruht die auf den ersten Blick zu beobachtende gewisse Ähnlichkeit, aber die sorgsame Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes läßt die starke Verschiedenheit hervortreten, und diese wiederum erklärt sich aus der nationalen Ausdruckskonstante der einzelnen Kunstzentren.

In diese äußerst differenzierte Lage künstlerischer Forderungen und künstlerischen Wollens wird der schwäbische Maler Joseph Esperlin hineingeboren. Der ursprünglich lokale Meister gerät durch seine Wanderjahre in den Strom aber auch in die Wirren der europäischen Kunst. Nur ganz große Künstler werden sich darin behaupten, die anderen zeigen zwar hier und da bedeutsame Ansätze, ohne aber eine klare und logische Stilentwicklung zu erreichen. Die Vielfältigkeit der Gestaltung macht das Schaffen Esperlins zu einem typischen Beispiel süddeutscher Malerei der mittleren Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Die aufgegriffenen Anregungen führen ihn zu einer Form- und Ausdrucksverwandtschaft mit der Malerei Italiens. Die Schweiz, die in den späteren Jahren seine Wahlheimat wurde, lenkt schließlich seine Entwicklung in eine andere Richtung. Schon in den vorangehenden Jahrhunderten herrschte zwischen dem deutschen Oberrhein und Schwaben einerseits und der deutschen Schweiz anderseits ein enger kultureller Austausch, der sich auch auf dem Gebiet der Kunst auswirkte.

Schweizer Künstler arbeiteten in Deutschland, Deutsche in der Schweiz; und zwar finden wir in diesem wechselseitigen Austausch Architekten, Bildhauer und Maler. Etwas Neues vermittelte die Schweiz den deutschen Künstlern: die bürgerliche Auffassung des schweizerischen Kunstgeschmacks, dem die Stellung der Auftraggeber und die Staatsform der Schweiz den Boden gab. Überhaupt fällt den Auftraggebern auch bei Esperlin eine bestimmendere Rolle zu als bei ganz großen Künstlern, deren Genius sie über die Forderungen der eigenen Zeit hinausgehen läßt. Dies führt uns aber mit den kulturellen und soziologischen Forderungen der Zeit zusammen.

Einige Hinweise seien gegeben, um die künstlerische Situation und ihre Vielfältigkeit vor und um Esperlin anzudeuten. In Rom herrschen zu Beginn des Jahrhunderts Künstler, die die reich-bewegten Kompositionen der Carracci und ihrer Nachfolger schlichter und strenger gestalten. Raffael und Correggio werden ihre Vorbilder. Maler wie Andrea Sacchi, Carlo Maratta, Francesco Trevisani u. a. gehören dieser Richtung an. Ganz andere Wege sind in Venedig zu beobachten, das ja im 18. Jahrhundert eine neue Blüte der Kunst erreicht. Piazzetta, der auf die bolognesische Schule zurückgeht, verbindet diese mit einer Hell-Dunkelmalerei, die leise an Rembrandt erinnert. Der größte Venezianer dieser Zeit, G. B. Tiepolo, beeinflußt mit seiner lichten Farbsymphonie ungeheuer das süddeutsche Fresko. Gleichzeitig bringt Guardi in der Farbigkeit seiner Veduten Licht und Atmosphäre zum Ausdruck, die sich auch in Pietro Longhi's Schilderungen venezianischen Lebens verfolgen lassen. In Frankreich werden die prunkvollen Herrscherporträts Largillière's und Rigaud's von den mythisch-verkleideten Bildnissen Nattier's und Tocqué's abgelöst. Gegen diese höfischen Bildnisse verschwinden noch die Ansätze der bürgerlichen Malerei eines Chardin und Perronneau. Das dekorative Bild findet einen seiner bedeutsamsten Vertreter in dem leicht akademischen Boucher und seine Meister in der zauberhaften Farbigkeit und geistreichen Gestaltung Antoine Watteau's und Fragonard's. In Süddeutschland und Österreich treffen die verschiedensten Einflußsphären zusammen. Die kirchliche Malerei neigt nach Italien. Asam, Troger, Gran wenden sich nach Venedig, Bergmüller ist vom römischen Barock beeinflußt. Asam schließt sich aber gleichzeitig der römischen Freskomalerei Andrea Pozzo's an, Matthäus Günther's spätere Auffassung ist von Tiepolo inspiriert. Das höfische Bildnis untersteht fast vollkommen französischem Einfluß. Norbert Grund huldigt in den „Fêtes champêtres" Watteau. Daneben tauchen schon um die Mitte des Jahrhunderts bei Januarius Zick und niederdeutschen Meistern holländische Reminiszenzen auf. Durch das Auftreten von

Raphael Mengs bereitet sich aber bereits ein vollkommener Stilwandel zum Klassizismus hin vor.

Kein Land ist auf sich selbst gestellt. Italienisches, Französisches, Deutsches und Niederländisches geht wechselhafte Beziehungen zueinander ein. Die Reibungen und das Zusammentreffen unterschiedlicher Elemente geben der Zeit ihre geistige Fruchtbarkeit und führt die bodenständige Kunstauffassung zu neuer großartiger Lebendigkeit und vielfältigem Reichtum.

„So verlangen die künstlerischen Äußerungen dieser Zeit ein Zusammensehen. Dennoch lassen sie sich nicht auf einen Nenner bringen. Nur unhistorischer Vereinfachungswille sucht hier nach einer Wurzel, nach einem generellen Ablauf und versagt sich doktrinär die Anerkennung der kontrastreichen, in sich bis zur Zersplitterung differenzierten Mannigfaltigkeit."[1])

I.

Das Leben.

Wie bei vielen Künstlern, die in ihrer Zeit bekannt und geschätzt waren, dann aber durch den veränderten Geschmack des 19. Jahrhunderts der Vergessenheit anheim fielen, ist auch über das Leben Joseph Esperlins bisher ein beinah undurchdringbarer Schleier gebreitet.[2])

Im Jahre 1707 wurde Joseph Esperlin in Ingoldingen O/A Biberach oder in Degernau einer zur Pfarrei Ingoldingen gehörigen Ortschaft, als Sohn des Lehrers Georg Esperle und seiner Frau Anna, geb. Albisserin[3]), geboren. Das Taufbuch der Pfarrei Ingoldingen aus dieser Zeit ist nicht erhalten. Das Geburtsdatum läßt sich durch Füßlis Lexikon allerdings nur bedingt beweisen[4]), während der Geburtsort durch Archivnotizen feststeht[5]).

Über die Familie Esperlins, die sich auch Esperling, Esperle und später Esper nannte, ist kaum etwas bekannt[6]).

Archivalisch ist bis zum Jahre 1740 eine große Lücke. Füßli erwähnt, daß Esperlin erst bei Johann Georg Wegscheider in Riedlingen lernte und 1731 zu Francesco Trevisani nach Rom ging. Johann Georg Wegscheider ist 1676 in Neufra bei Riedlingen geboren. Als Maler wird er neben der Mitteilung, daß er 1701 in Neufra mit dem Faßmaler Huxloch zusammen einen Altar faßte und einen Teppich malte, der hinter dem Altar aufgehängt wurde, nur in den Rechnungen des Klosters Obermarchtal von 1711/13 erwähnt[7]). Seine Tätigkeit als Maler kann im Gegensatz zu seinem Sohn Joseph Ignaz Wegscheider[8]) keinesfalls von größerer Bedeutung gewesen sein. Der Schüler mag von ihm nur Handwerkliches gelernt haben. Auch die Lebenszeit bei Francesco Trevisani ist durch archivalische Notizen nicht zu belegen. Eine italienische Reise, besonders ein römischer Aufenthalt Esperlins ist aber durch die überaus starke Verbindung seiner Werke mit dem römischen Spätbarock, ja durch die direkte Anlehnung an bestimmte Kompositionen unumstößlich. Daher darf man auch mit Sicherheit annehmen, daß er mehrere Jahre in Italien blieb.

Erst das Jahr 1740 bringt sichere Anhaltspunkte. Esperlin ist aber in jenem Jahr schon 33 Jahre alt, so daß er schon vorher in Italien oder Süddeutschland gearbeitet haben wird.

1740 bittet Esperlin den Rat von Biberach (Riß) ihm „mit den seinigen" gegen Zahlung der entsprechenden Gebühr einen

halbjährigen Aufenthalt zu bewilligen. Dieser Bitte wird mit dem Vermerk entsprochen, er solle sich so „aufführen", daß die Biberacher Maler keinen Grund zur Klage haben. Esperlin will seiner Kunst in der Umgebung nachgehen[9]). Die Bemerkung mit „den seinigen" zeigt, daß Esperlin bereits verheiratet war und, wie spätere Notizen beweisen, Kinder hatte.

Aus dem gleichen Jahr stammen die ersten uns bekannten Gemälde. Die vielen Altarbilder, die er in den folgenden Jahren in Biberach und seiner Umgebung malte, zeugen für die Zufriedenheit seiner Auftraggeber. Dafür spricht besonders die Bestellung eines Porträts Kaiser Karl VII. durch die Stadt Biberach im Jahre 1742 anläßlich einer Huldigungsfeier. Esperlin erhält keine Bezahlung; 12 fl. aber werden ihm für seine Aufenthaltssteuer in Rechnung gesetzt[10]).

Die zahlreichen Arbeiten des „Zugewanderten" rufen einen Protest der Biberacher Maler hervor; am 23. Juli 1743 beschweren sie sich: „daß er, obwohl ihm nur ein Jahr hier zu sein erlaubt, schon solange allhier sich aufhalte und ihnen Eingriff tue". Esperlin ist aber schon am 7. Mai 1743 in Biberach conferiert worden[11]).

Für die Jahre 1744 und 1745 fehlt jede Nachricht über den Künstler, auch keine datierten Bilder weisen auf seinen Aufenthalt hin. Die Annahme, daß Esperlin bereits 1745 in Basel lebt, ist ungerechtfertigt[12]). Wohl berichtet die Schussenrieder Chronik[13]) im Jahre 1746 gelegentlich der Aufstellung der Seitenaltarbilder in der Steinhausener Wallfahrtskirche: „die zwei unvergleichlichen Altarblättchen hat Herr Esperlin von Degernau gebürtig, der sich nun immerhin zu Basel befindet, verfertiget". Diese Bemerkung bezieht sich aber sicher auf seinen späteren Aufenthalt[14]).

Vom Jahre 1747—1753 hat Esperlin wenn wohl auch mit Unterbrechungen, in Scheer a. Donau gearbeitet. Am 25. März 1753 soll er nach Schussenried gekommen sein, um für das Prämonstratenserstift eine philosophischen Disputation zu malen. Das Bild ist verloren[15]).

Danach hören wir erst im Jahre 1757 von Esperlin, in welchem die Bezeichnung verschiedener Porträts seinen Aufenthalt in Basel endgültig sichert. Man darf wohl aber annehmen, daß Esperlin schon ein bis zwei Jahre vor 1757 in Basel ansässig war, denn die zahlreichen Bildnisse dieses Jahres setzen ein Bekanntsein unter den Basler Auftraggebern voraus. Sieht man von einigen Reisen ab, so bleibt Basel bis zu seinem Tode seine Wahlheimat. Viele Patrizierhäuser besitzen Bilder seiner Hand, viele Gemälde für Innenaustattungen entstanden unter seiner Leitung. Man wird ihn in damaliger Zeit zu den besten der Basler Porträtisten und Ausstattungsmaler gerechnet haben.

Am 21. Oktober 1758 beschwert sich die Basler Malerzunft über Esperlin[16]). Aus dem Beschwerdeschreiben an den Rat der Stadt ersieht man, daß der Künstler in den ersten Jahren der Basler Zeit nicht nur als Porträtmaler wirkte, sondern auch Aufträge für Freskomalereien übernahm. Die Bemalung eines Hauses mit einer Venus wird in diesem Schreiben als „skandalös und miserable" vorgebracht. Die Maler erklären, daß er „den zunftmäßigen Künstlern Eintrag tue, und daß man ihm, der sich nun schon Jahr und Tag in Basel aufhalte und mit zweien seiner Söhne arbeite, endlich den Aufenthalt verweigern möchte, daß er nach so langer Zeit sein Glück an einem anderen Ort versuche". Da wir aus den ersten Basler Jahren fast nur Bildnisse von Esperlin besitzen, müssen, wie aus dem Beschwerdeschreiben der Zunft zum Himmel hervorgeht, mehrere Freskomalereien verloren gegangen sein. Als Katholik war er in Basel mancher Anfeindung ausgesetzt, denn an einer anderen Stelle des eben zitierten Schreibens heißt es: „. . . sondern auch als ein römisch-katholischer miserabler Bigot wider unserer geheiligten Religion selbsten bei allen Anlässen ebenso ungescheut als unverantwortlich declamiert und selbige mit ärgerlichen Namen belegt: durch diese impertinente Aufführung allein von hier removiert zu werden mehr als wohl verdienet"[16]).

Esperlin erwidert diese Beschwerde recht selbstbewußt, wie aus dem Ratsprotokoll vom 10. Januar 1759 und einem weiteren Protest der Zunft zum Himmel zu entnehmen ist: „. . . daß er nur Kunstgemälde als Porträts und Historienbilder verfertige und dadurch den hiesigen Malern, als welche solche Arbeit nicht machen können, keinen Eintrag tun könne, und daß ein großer Unterschied zwischen einer edlen und freien Kunst und zwischen einem in enge Schranken gesetzten Handwerk zu machen sei." „. . . mit hin verhoffe und schmeichle er sich, noch ferner in stiller und ungestörter Ruhe allhier sich aufhalten zu können." „. . . wie daß er zu allen Zeiten anders nicht als nur allein kunstreiche Porträts und Historienstücke zu verfertigen gesonnen wäre."[17])

Am 10. Januar 1759 wird ihm der Aufenthalt in Basel vom Rat auch weiterhin bewilligt: „. . . doch bei Straf der Ausschartung nichts anders als Porträt und Historienstück malen und auch kein Gerüst besteigen solle"[17]) [18]).

1765 wird Esperlin von dem Fürsten Fürstenberg nach Heiligenberg berufen, um für die Schloßkapelle eine „Himmelfahrt Mariae" zu malen; den Accord schließt er am 11. Februar 1765 in Donaueschingen ab[19]). Am 1. Juli 1765 heiratet Esperlin in Donaueschingen, nachdem er Witwer geworden, Marie Theresia, eine Tochter des fürstlichen Büchsenmachers Franz Joseph Kaiser[20]).

In diese Jahre fällt auch eine Reise Esperlins nach Paris, wie aus den Akten eines Prozesses, den er im Jahre 1767 gegen den Edelsteinschneider Burkhard führt, hervorgeht[21]). Esperlin hat dem Bruder des Beklagten ein Pferd für fünf Ldrs. verkauft; wegen dieses niedrigen Preises erbittet es sich Esperlin noch für eine Reise nach Paris, wo er für den „Fürsten Pit" zu arbeiten hatte[22]).

Im Jahre 1770 erhält der Künstler einen größeren Auftrag von der Baukommission der St. Ursus Kathedrale in Solothurn: die Ausmalung der Kuppelzwickel der Kathedrale.

Die letzte schriftliche Erwähnung Esperlins finden wir unter dem 15. Juni 1774 in den Akten der Solothurner Baukommission[23]). Dort findet man die Notiz, daß ihm drei Louisdor für Skizzen nicht ausgeführter Gemälde nach Basel gesandt worden sind.

Sämtliche Künstlerlexika schreiben, daß Esperlin 1775 gestorben sei. Diese Zeitangabe ist richtig, denn am 12. März und 27. September 1775 sind in den Akten der Solothurner Baukommission Bittschriften der Witwe des Künstlers aufgezeichnet, ihr für die oben zitierten Skizzen eine nochmalige Entschädigung zu gewähren: „des vor etwas Zeit verstorbenen Maler Esper hinterlassenen Wittib".

Der Ort aber, in dem Esperlin starb, ist bisher nicht festzustellen gewesen. Die Literatur wechselt zwischen der Angabe Beromünster und Basel. Nachforschungen in Beromünster ergaben keine Anhaltspunkte für einen Aufenthalt Esperlins in dieser Stadt[24]). Die größere Möglichkeit ist daher, daß der Künstler in Basel starb. Da aber die katholischen Pfarreien in Basel im 18. Jahrhundert keine Sterberegister führen durften, und katholische Begräbnisse in der Stadt selbst verboten waren, könnte uns nur ein glücklicher Zufall den Sterbeort des Künstlers finden lassen[25]). Möglich wäre auch noch, daß Esperlin in Schönenwerd, wo die letzten Werke seiner Hand zu finden sind, starb, aber auch dort blieben die Nachforschungen ergebnislos.

Von der Familie Esperlins erfahren wir durch Urkunden nur wenig. Wir wissen, daß zwei Söhne seine Mitarbeiter waren, der eine begleitete ihn nach Heiligenberg als Farbenreiber. Zwei Porträts von einem der Söhne, signiert Joseph Esperlin jun. 1768 befinden sich im Basler Historischen Museum (Magazin), andere sind in Basler[26]) und Kieler Privatbesitz. Diese Bilder sind aber ohne künstlerischen Wert.

In Scheer muß Esperlin mit Schülern gearbeitet haben, aber nirgends läßt eine Bemerkung darauf schließen, daß er einer jüngeren Generation Lehrer war, die in seinem Sinn weiterarbeitete.

II.

Die Werke in Schwaben von 1740—1753.

Das Jahr, das Esperlin zum ersten Mal in den Urkunden erwähnt, bringt zugleich das erste bekannte Gemälde seiner Hand. Die Herrschaft von Schloß Mittelbiberach beauftragte ihn mit einem Hochaltarbild für die Feldkapelle in Zweifelsberg O/A Biberach, das „Joseph Esperlin fecit a 1740" bezeichnet ist und die unbefleckte Empfängnis Mariae darstellt. Die Madonna, von Engeln begleitet, steht auf einer vom Rahmen überschnittenen Weltkugel, um die sich die Schlange als Symbol der Erbsünde windet. In beiden Armen hält sie das Christuskind, das mit seiner linken Hand die Spitze einer Lanze in den Kopf der Schlange bohrt. Maria trägt ein rosa Untergewand, einen ultramarinblauen Mantel und ein zinnobergrünes Kopftuch. Die gleiche Farbe hat das flatternde Tuch eines Engels auf dem rechten Bildteil. Der Hintergrund ist von Dunkelgelb zu Braun von oben nach unten abgestuft. Von rechts oben fällt Licht auf die Figuren und wirft starke Schatten, so daß ein lebhafter Kontrast von Hell und Dunkel entsteht. Über dem Hauptbild befindet sich eine Lünette mit der Darstellung der hl. Dreieinigkeit[27]).

Das Standmotiv der Madonna, ihr Kleid, das sich an den rechten Oberschenkel eng anschmiegt, der wie von einem Windstoß aufgewirbelte Mantel, der in weichem Schwung die rechte Schulter umschmiegt und dann weit ausladend einen großen Teil des Hintergrundes verdeckt, rufen eine beinah plastische Bildwirkung hervor. Man ist versucht eine Skulptur als Vorbild anzunehmen. Diesen Eindruck verstärkt die etwas hölzerne Bildung der Falten und die harten Linien des Konturs.

Eng schloß sich Esperlin bei dieser Komposition an die unbefleckte Empfängnis Carlo Marattas in Rom, S. Isidoro Cap. Sylva an. Ja man kann fast von einer genauen Übernahme sprechen; eine Abweichung läßt sich nur in der Wiedergabe der Engel und in dem Gesichtsausdruck Marias erkennen. Maratta's Madonna hat einen gleichmäßigen fast klassischen Gesichtstypus, während Esperlin's Frauengesichter fast immer eine leicht spitzige rokokohafte Form haben. Außerdem zeigt das Bild des schwäbischen Künstlers grellere Lichtführung und dadurch stärkere Hell-Dunkelkontraste.

Dieses Bild beweist deutlich die Anlehnung unseres Meisters an die römische Spätbarockmalerei. Der Urtyp dieser stehenden oder schwebenden Madonnendarstellungen ist bei Raffael zu suchen. Die Klassizisten des italienischen Barocks wie Guido Reni, Andrea Sacchi und Carlo Maratta griffen ihn

wieder auf, und durch diese Künstler wurde das süddeutsche Madonnenbild des 18. Jahrhunderts beeinflußt.

Aus dem gleichen Jahr stammt ein hl. Grab in Schwendi O/A Laupheim, das aber durch Übermalungen derart zerstört ist, daß Esperlins Hand heute kaum zu erkennen ist[28])

In die Jahre 1740/1 gehören drei Tafelbilder in der Kirche von Burgrieden O/A Laupheim. In den Rechnungsbüchern von Burgrieden[29]) sind sie urkundlich erwähnt: der Künstler erhielt 50 fl. für seine Arbeit. Das Hochaltarbild, mit der Darstellung der Immaculata, ist zwar ohne Bezeichnung, aber der Vergleich dieses Gemäldes mit der Immaculata Zweifelsbergs und den Seitenaltarblättern Burgriedens sichert Esperlins Autorschaft. Die ikonographische Auffassung unterscheidet sich von Zweifelsberg: dort, wie öfter im 17. und 18. Jahrhundert, trägt Maria das Christuskind als Symbol der Befreiung der Menschheit von der Erbsünde, hier finden wir die übliche Auffassung der Immaculata: Maria ohne Kind; die Komposition dagegen ist auf beiden Bildern einander ähnlich. Die auf der Brust zusammengelegten Hände der Madonna bilden den Schnittpunkt der beiden von den Engelsköpfen ausgehenden Diagonalen. (Vgl. Immaculata in Zweifelsberg.) Die eine Schräge wird von den Lilien, die der größere Engel in den Armen hält, unterstrichen. Der kompositionelle Aufbau ist hier strenger geworden. Wohl sind auch in Zweifelsberg jene Diagonalen zu beobachten, sie werden aber durch das Überbetonen der Lanze versteckt. Wenn auch das Zweifelsberger Bild größere Qualität zeigt, so ist es infolge der starken Ähnlichkeit mit Maratta kaum als selbständiges Werk des Künstlers zu werten. In Burgrieden macht sich im Einzelnen ein leises Entfernen von Maratta bemerkbar, wenn das Bild auch in seiner Gesamtheit von diesem noch abhängig bleibt. Der Gesichtsausdruck Marias wird von dem „himmelnden Blick" beherrscht, den Guido Reni prägte. Die Zweifelsberger Maria steht kontrapostisch fest auf der Weltkugel, in Burgrieden dagegen schwebt sie über ihr im Bildraum. Hier beginnt bereits die langsame Wandlung Esperlins von der plastischen zur malerischen Bildauffassung..

Das rechte Seitenaltarblatt zeigt die mystische Vision des hl. Bernhards, zu dem sich der Gekreuzigte neigt. Ein Streifen Papier in der linken Ecke des Bildes trägt die Inschrift: „Jos. Esperlin inv. et pinxit Año 1741." Der Heilige kniet auf einem Betschemel vor einem aufgeschlagenem Buch; mit beiden Armen umfaßt er den Körper des Heilands, der seine rechte Hand auf den Rücken Bernhards legt; die Linke haftet am Kreuz. Bernhard lehnt seinen Kopf an die Brust Christi und küßt inbrünstig die Seitenwunde. Die mystische Verzückung seines Gesichtsausdruckes spiegelt nicht nur seine, sondern auch des Meisters gläubige Hingabe an das Geschehen wieder.

Eine Hingabe, die ihren psychologischen Ursprung in fast erotisch zu nennender Religiosität hat, die ja für die damalige Zeit so bezeichnend ist. Die Gestalten von Christus und Bernhard, die durch Verstrickung von seelischen, ikonographischen und kompositionellen Elementen zu einer komplizierten geistigen Einheit verschmelzen, und die zudem noch als Lichtträger auserkoren werden, durchleuchten geheimnisvoll das Bildganze.

Hier ist Esperlin in einem glücklichen Augenblick, getragen von eigener religiöser Kraft, eine eindrucksvolle Formbildung gelungen, die den Beschauer in ihren Bann reißt: die mystische Vision des Heiligen wird zu einer Vision des Menschen, und das von magischer Kraft erfüllte Licht, erhebt dieses Bild in die Sphäre leidenschaftlicher Religiosität, steigert es zu erschütterndem, persönlichstem Ausdruck des Künstlers.

Ikonographisch findet eine Abweichung von dem üblichen Typus statt. Im Allgemeinen wird der hl. Bernhard mit dem Gekreuzigten so dargestellt, daß Christus beide Arme vom Kreuz löst und den Heiligen umfaßt[30]). Selten sind Darstellungen, auf denen sich Christus nur mit einer Hand vom Kreuz befreit, u. a. Franziskus in der Weltentsagung von Murillo (Sevilla). 1742 ist das Motiv Esperlins in dem nahegelegenen Gutenzell O/A Biberach von einem anderen Künstler aufgegriffen worden.

Die Ruhe auf der Flucht, das linke Seitenaltarblatt, ist rechts unten mit: „J. Esperlin inv. et pinxit anno 1741" signiert. Maria hält das Kind auf dem Schoß, das mit einem Ärmchen zu Joseph hinübergreift, der sich zu dem Kind herabbeugt. Die Madonna trägt ein rosafarbenes Gewand, darüber einen ultramarinblauen Mantel und ein gelbes Kopftuch, das vorn geknotet sich wie ein Shawl um den Hals legt. Die Farben Josephs: violett und ocker; violett das Gewand und ockerfarben der Mantel. Das Inkarnat der Madonna ist hell und zart, während das Gesicht Josephs, das im Schatten liegt, dunkelbraun getönt ist. Über dieser Gruppe erscheinen die Taube des hl. Geistes und drei Engelsköpfchen. Senkrecht von oben fällt das Licht auf die heilige Familie und ruft starke Kontraste hervor. Die Farbgebung in ihren feinen Schattierungen, die intime Wiedergabe des Themas, die Anordnung der Komposition erinnern an die heiligen Familien Correggio's, wenn auch der zeitliche und landschaftliche Unterschied eine andere geistige Auffassung in der Bildformulierung beider Künstler geltend macht[31]).

In Steinhausen a. d. Rottum arbeitete Esperlin 1742 sieben Tragfahnen mit den Darstellungen der sieben Schmerzen Mariae[32]). Keines der Bilder ist signiert. Die Farben der Gewänder Marias sind die gleichen wie bei den vorangehenden Bildern. Die einzelnen Fahnen sind pastos und flüchtig gemalt, die Gesichter oft nur skizzenhaft angedeutet. Dies erklärt die

Art des Auftrags; Esperlin hatte keine Altarbilder zu malen, sondern Kirchentragfahnen, bei denen auf subtile Durchbildung der Formen kein Wert gelegt wurde.

Im gleichen Jahr entstand in der Pfarrkirche in Gutenzell das rechte Seitenaltarblatt: die hl. Sippe. Links unten die Signatur: „Jos. Esperlin pinxit et invenit 1742"[33]). Im Vordergrund des Bildes sehen wir die drei Frauen: Maria mit dem Kind auf dem Schoß, Anna und Elisabeth, die den Johannesknaben zum Christuskind emporhebt, im Hintergrund Joseph, Joachim und Zacharias; über diesen Gestalten, die die Bildfläche eng füllen, Gott Vater und die Taube des heiligen Geistes. Das Kolorit wechselt zwischen zarten hellen und kräftigen dunklen Tönen. Das Licht fällt wieder senkrecht vom Himmel auf die Gestalten, erhellt Jesus und Maria als Hauptpersonen besonders stark und läßt Elisabeth im Schatten. Es fehlt dem Bild an einer geschlossenen Komposition; ohne bestimmte Ordnung drängen sich die Figuren eng zusammen. Man beobachtet in der Auflockerung der Oberfläche den bewußten Verzicht auf eine strenge Kompositionsordnung. Der klare Diagonalaufbau ist vermieden, und die Figuren sind in wellenartiger Bewegung innerhalb der Bildfläche verteilt. Dieser Formwandel, der um 1650 in der italienischen Kunst auftaucht[34]), und der auch in der Entwicklung Maratta's zu verfolgen ist, scheint durch den Einfluß des römischen Malers in das Werk Esperlins eingedrungen zu sein.

Das Lünettenbild des Altars stammt gleichfalls von Esperlin; in dem Oval erkennt man eine sitzende weibliche Gestalt, die durch ihre Attribute als hl. Agathe zu identifizieren ist.

Das linke Seitenaltarblatt in Gutenzell: die Vision des hl. Bernhard wird Esperlin in der Literatur z. T. zugesprochen[35]). Ikonographisch liegt die gleiche Abweichung vor wie auf dem Burgriedener Bild, aber der Akt Christi verrät in seiner Durchbildung eine fremde Auffassung. Hier ist Christus schmächtig, die Hand, die sich auf den Rücken des hl. Bernhard legt, verzeichnet. In Burgrieden hing der Gekreuzigte wirklich an der einen Hand, sodaß die Muskeln des Oberarms von der Last des Körpers angeschwollen waren, hier dagegen scheint Christus zu schweben. Die Falten der Kutte des Heiligen wirken kleinlich und sind nicht in den großen breiten Flächen, die Esperlin bevorzugt, gemalt. Aus diesen Gründen soll hier von einer Einordnung dieses Bildes in das Oeuvre des schwäbischen Künstlers abgesehen werden. Vielleicht hat aber der Maler dieses Bildes das Gemälde in Burgrieden gekannt und von diesem die Anregung für die ikonographische Gestaltung erhalten.

Eine Rechnung, die sich im Archiv des Schlosses von Mittelbiberach befindet, weist die Seitenaltarbilder der Feldkapelle

in Zweifelsberg noch in das Jahr 1742[36]). Die Bilder selbst tragen keine Signatur.

Der rechte Altar ist dem hl. Joseph geweiht. Äußerlich, ohne innere Anteilnahme ist der Gesichtsausdruck des Heiligen, der mit himmelndem Blick und pathetischer Gebärde hinter einem Tisch, auf dem Tischlerwerkzeuge herumliegen, steht. Auch farblich ist das Bild ohne besonderen Reiz: Hellblau und Gelb vor bräunlichem Hintergrund.

Wesentlich ausdrucksvoller wirkt das Bild des linken Altares: Joachim und Anna. Durch wechselnde Drehung ihres Körpers gibt Anna, die als Dreiviertel-Figur vor dem Beschauer sitzt, der Darstellung eine gewisse Raumbildung. Die Heilige lehnt sich rückwärts, stützt mit der linken Hand ein karminrotes Buch, in dem sie zu lesen scheint, und trägt ein hellgrünes Kleid mit ockerfarbenem Mantel. Fast möchte man bei der Betrachtung der linken Hand der Heiligen von naturalistischer Beobachtung sprechen, so lebensnah ist sie mit Hilfe von Licht und Schatten gebildet. Joachim ist der Typ des alten, weißbärtigen Mannes, dessen Vorbild man in der italienischen Barockmalerei zu suchen hat. Esperlin verwendet ihn auf religiösen und profanen Bildern in verschiedenen Variationen immer wieder. Joachims Gewand ist in der gleichen Farbe gehalten, wie der Einband des Buches der hl. Anna, darüber liegt ein hellblauer Mantel, der an einigen Stellen rot umhüllt schimmert. Die Schrägrichtung der Gestalten und ihrer Gewandfalten wird wiederum durch die aus den Diagonalen herausfallenden Puttiköpfchen bewußt verunklärt.

Für die Biberacher Pfarrkirche malte Esperlin zwölf große Apostelbilder, eine Mater Dei und den Salvator Mundi. Die beiden letzteren und die Bilder der Apostel Petrus und Andreas sind im Chor der Kirche etwa acht Meter hoch in Stuckrahmen angebracht, die übrigen befinden sich an den Langhauswänden.

Das Gemälde der Mater Dei trägt die Bezeichnung: „Joseph Esperlin invenit et pinxit 1742". Die Madonna steht vor einem braun getönten Grund, der nur durch dunklere Wolkenballen belebt ist. Ihr rosafarbenes Kleid changiert leicht violett. Ein ultramarinblauer Mantel legt sich über ihren Kopf, wird mit der linken Hand über den Hüften gerafft; den Ausschnitt bedeckt ein zinnober-grünes Tuch. Durch die Geste der Hand verschiebt sich die rechte Schulter nach vorn, so daß sich der Körper in einer leichten Drehung befindet. Das Gesicht zeigt regelmäßige Züge mit großen Augen, schön gezeichneten Brauen und rotem Mund. In breiten Faltenzügen fällt das Gewand herab, und wird durch die Raffung an den Hüften aufgebauscht. Vor dieser Gewandanordnung fühlt man ein Erinnern an antike Vorbilder, die durch die Berührung mit der römisch-klassizistischen Barockskulptur (vgl. Duquesnoy) hervorgerufen wurde.

Durch die grazile und anmutige Gebärde der Hand wird aber der Gesamteindruck von allzu betonter Strenge befreit, und die Stilformen des Seicento, die die Grundlage dieser Komposition bilden, werden mit der eleganten und verweltlichen Religiosität des 18. Jahrhunderts verschmolzen.

In das gleiche Jahr gehört noch der Salvator Mundi an der gegenüberliegenden Wand. Wie das Pendant scheint sich auch der Saltvator Mundi an ein plastisches Vorbild anzulehnen. Damit liegt die Vermutung, daß man in Biberach aus finanziellen Gründen die üblichen Langhausskulpturen der zwölf Apostel, Christus und Maria als Gemälde ausführen ließ[37]), nahe.

Eine Rechnung im Archiv des Schlosses Mittelbiberach erzählt, daß der Maler Esperlin für ein neues Altarblatt der herrschaftlichen Schloßkapelle am 1. Juli 1743 25 fl., für die Leinwand dieses Bildes und das Malen der Lünette eine Glorie mit zwei Engelsköpfen, 4 fl. 15 kr. erhalten hat. Diese Rechnung bezieht sich auf die hl. Familie, die sich noch heute in der Schloßkapelle befindet. Maria verwehrt Johannes das schlafende Jesuskind, das auf ihren Knieen schlummert, zu stören; Joseph beugt sich von hinten, halb vom Rahmen überschnitten, über das Jesuskind. Die Farben Marias gleichen denen der vorangehenden Madonnendarstellungen; Joseph trägt ein ultramarinblaues Gewand mit braunem Mantel. Den Hintergrund bildet ein schräggestellter, dunkler Baum vor dunkelblauem Himmel; das Kolorit ist sehr glücklich aufeinander abgestimmt. Der weiße Fleischton des Gesichts Marias steht zu dem braunroten Inkarnat Josephs und Johannes' im Gegensatz. Dieses Braun-Rot hat man Esperlin in der Literatur bisher als mangelndes Farbempfinden ausgelegt. Da man es aber häufig in der italienischen Barockmalerei wiederfinden kann (Reni, Maratta, Trevisani u. a.), darf man es eher dem Geschmack der Zeit zuschreiben; außerdem muß man die Nachdunkelung von der heutigen Stärke des braun-roten Inkarnats abziehen.

Das Licht, das von links oben auf die Gestalten fällt, erhellt besonders das Christuskind; zu dieser Lichtheit steht die dunkle Bodenerhebung des Vordergrundes im Kontrast. Der Kopf des Lammes, das Johannes begleitet, bleibt beschattet, nur die Umrisse werden von hinten vom Licht getroffen. Das liegende Kind erinnert an die „Madonna mit Kind" Carlo Marattas der Dresdner Galerie, wenn auch der Typus dieses Kindes schon von Raffael geprägt wurde. Auf beiden Kompositionen erkennen wir die gleiche Anordnung der Beinstellung. Die Figurengruppe auf Esperlins Bild ist durch die Parallelität der seitlichen Gestalten: Joseph und Johannes in sich verräumlicht; dagegen fehlt jegliche Beziehung dieser Gruppe zu dem Gesamtraum des Bildes, denn die spärliche Landschaft bleibt flach und kulissenhaft. Diagonalen bilden wieder die Struktur der Kom-

position; die Köpfe der Figuren untereinander verbunden, ergeben ein rechtwinkliges Dreieck.

Eine Kreuzigung Christi, ursprünglich für einen Fronleichnamsaltar gedacht, jetzt in einem Gastzimmer des Schlosses Mittelbiberach, gehört durch die Bezeichnung: „Joseph Esperlin pinxit et invenit anno 1743" in das gleiche Jahr. In der Mitte des Bildes der Heiland am Kreuz; sein Haupt ist auf die linke Schulter gesunken. Das Hell-Dunkelspiel auf seinem Leib verleiht durch die Eigenart des Kolorits dem Körper fast visionären Ausdruck. Am Fuß des Kreuzes liegt Magdalena, zur Linken stehen Maria und Johannes; beide schauen zu dem Gekreuzigten empor, ihre Körper dagegen sind ihm abgewandt. Klar und leuchtend wirken die Farben des Bildes: braunrot und moosgrün sind die Gewänder des Apostels, rosa und ultramarinblau Mariae und zinnobergrün und zinnoberrot Magdalena's Kleidung. Der Bildhintergrund ist dunkel gehalten, nur die Felsen erscheinen silhouettenhaft vor dem heller getönten Himmel. Das Licht fällt von links oben auf die Gestalten und ruft die für Esperlin so bezeichnenden Kontrastwirkungen hervor. Die Körperstellung Marias und Johannes' erinnert an van Dyck. Die Körperbildung Christi erlaubt einen Vergleich mit Murillo (s. Petersburg und Madrid): ähnlich ist das Anschwellen der Armmuskeln durch die hängende Last, das schmerzhafte Zusammenkrallen der Hände. Verschiedene Erinnerungen an Bilder und Stiche anderer Meister scheint Esperlin hier vereint zu haben, um sie aber zu selbständigem und persönlich empfundenem Ausdruck zu steigern.

Die zwei folgenden Jahre bieten keine signierten Gemälde Esperlins. Mit Sicherheit darf man aber die zwölf Apostelbilder der Biberacher Pfarrkirche in diese Zeit setzen, da sie bei der Fülle der erhaltenen Werke der Jahre 1742/3 kaum vorher entstanden sein können. Fantasielos gleichartig muten die Apostel an, die alle etwa in Lebensgröße stehend gemalt sind. Monumentale Gestalten, deren Gewandung, Faltenbildung und Gesichtsausdruck aber allgemein und typisierend gehalten ist; daher darf hier von einer Einzelbetrachtung abgesehen werden. Auf den ersten Blick spürt man die starken Bindungen mit der Skulptur. Schon oben wurde angedeutet, daß diese Bilder als Ersatz für Langhausskulpturen gedacht gewesen sein müssen, und dieser Aufgabe genügen die Figuren, die mit einfachen Mitteln, ohne Durchbildung der Einzelformen und auf Unteransicht berechnet vor uns fast dreidimensional erscheinen. Der Einfluß Roms ist nicht zu übersehen. Andreas erinnert an den Heiligen Duquesnoy's in S. Pietro. Noch deutlicher sind aber die Beziehungen zu Camillo Rusconi's Langhausfiguren in S. Giovanni in Laterano[38]). Man vergleiche die Darstellungen des hl. Johannes d. Ev. und des hl. Matthäus, und die Herkunft der

Apostelbilder Esperlins ist trotz einzelner Abweichungen unverkennbar. Verständlich werden die Beziehungen zu Rusconi, wenn man sich erinnert, daß dieser bei der Arbeit seiner Skulpturen auf Zeichnungen Marattas zurückging, von denen sich eine Skizze für den hl. Johannes d. Ev. im Berliner Kupferstichkabinett befindet.

Im Jahre 1746 arbeitete Esperlin zwei Tafelbilder für die von Dominikus Zimmermann zwischen 1727 und 1733 erbaute Wallfahrtskirche in Steinhausen O/A Waldsee.

Das linke Seitenaltarblatt, eine Rosenkranzmadonna, ist: „Joseph Esperlin pinxit et invenit 1746" bezeichnet[39]). Die Madonna mit Kind thront auf Wolken, umgeben von einem Kranz Rosen, zwischen denen die Gesetze der drei Rosenkränze der Kirche in Brauntönen gemalt sind und wird von der hl. Katharina und dem hl. Dominikus verehrt. Die Skizzen, die die Geheimnisse der Rosenkränze zeigen, sind durch die Lebendigkeit der Erzählung und durch die Leichtigkeit der Pinselführung besonders reizvoll. Auf dem rosafarbenen Gewand Marias schimmern karminrote Schatten, die den Grundton stark bereichern. Klar ist der Aufbau der Komposition; von Katharina, die dem Beschauer zugewandt kniet, steigt der Boden diagonal zu Dominikus an. Die erhobenen Hände des Heiligen stellen die Verbindung zwischen dem unteren und oberen Bildteil her. Die Anordnung der drei Personen ergibt eine Diagonalkomposition, die aber nicht auf der Fläche haftet, sondern in die Tiefe stößt; räumlich gesehen umschließen diese Diagonalen ein schräggestelltes Prisma. Die Hände der Heiligen sind mit besonderer Sorgfalt gezeichnet, während der Gesichtsausdruck der hl. Katharina durch den himmelnden Blick eine Schematisierung und Verflachung durch die Wiederholung vorangehender Heiligendarstellungen nicht verkennen läßt. Die Komposition im Ganzen durchaus selbständig, geht im Einzelnen, z. B. in der Haltung des hl. Dominikus und der hl. Katharina auf römische Vorbilder zurück. (Man vergleiche das Gemälde mit Rosenkranzbildern von Passeri und Morandi[40]).

Der Augenblick des Todeskampfes des hl. Joseph, mit Christus und Maria zu beiden Seiten des schräggestellten Sterbelagers, bildet den Vorwurf des rechten Seitenaltares der Steinhausener Kirche. Ein weißes und ein gelbes Tuch ist über den Leib Josephs gebreitet, läßt aber den Oberkörper des Sterbenden frei. Die Farben der Gewänder von Christus und Maria sind rosa, karminrot und ultramarinblau. Die freie Fläche des Bildes im Vordergrund beleben zwei mit Tischlerwerkzeugen spielende Putti. Im Himmel schwebt, begleitet von Putti, ein Engel, der durch die Geste seiner Hand der Seele des Sterbenden den Weg zu Gott zu weisen scheint. Eine Randbefestigung der Komposition bil-

den zu beiden Seiten des Bildes die überschnitteten Steinmauern. Der Tod Josephs von Francesco Trevisani, dem Lehrer Esperlins, in S. Ignazio (Rom) bietet kaum Vergleichsmomente, die über die annähernde Zeit- und Geschmacksgleichheit hinausführen. Nur in dem Gesichtsausdruck des Sterbenden scheint sich Esperlin an Trevisanis Werk erinnert zu haben; aber bei Trevisani empfängt Joseph den Segen Jesu, hier dagegen ist durch die Handbewegung Jesu das persönliche, innige Verhältnis beider betont. Ruhe und Bewegung in Gegensatz gebracht, geben dem Bild Kraft und Leben; diese Ruhe, die ihren Ausdruck in dem einfachen Da-Sitzen Marias und in dem stillen Verhalten Jesu findet, gewinnt symbolische Bedeutung. Durch das Verhaftetsein an das Irdische wird gleichsam der Rahmen für eine Aufwärtsbewegung gegeben, die ihren Ausgangspunkt in der Agonie des Sterbenden hat und durch den der Seele Josephs Weg weisenden Engel symbolisch zum Himmel führt.

In dem folgenden Jahr war Esperlin als Freskomaler tätig. In Scheer an der Donau malte er Decke und Seitenwände des Mittelschiffs der Stiftskirche. Im vorangehenden Jahrzehnt war die Kirche unter Benutzung der alten Säulenbasilika in einen Barockbau verwandelt worden, für den Joseph Anton Faichtmayer die Stukkaturen und Bildhauerarbeiten ausführte[41]). Faichtmayer war um diese Zeit bereits ein bekannter Künstler, Esperlin steht noch am Beginn seines Schaffens, daher darf man annehmen, daß er von Faichtmayer bedeutende Anregungen für die Fresken erhalten hat. Mir scheint auch, daß die Arbeit Faichtmayers der Esperlins zeitlich vorangeht; der Maler wird sich nach den bereits vorhandenen Stukkaturen gerichtet und ihnen seine Kompositionen unterordnet haben. Durch Urkunden[42]) ist uns bekannt, daß am 21. Mai 1744 die Erlaubnis des Bischofs von Konstanz „zur Transferierung der neuestens restaurierten Nebenaltäre des hl. Sebastian, Joseph, Magdalena, Anna, Leonhard, Dreikönige und des hl. Rosenkranzes" erteilt wurde. Vom 23. September 1745 existiert die bischöfliche Konsekrationsurkunde für den 4. und 5. Altar in den beiden Seitenschiffen der Kirche. Jeweils der vierte Altar der beiden Schiffe trägt Altarblätter Esperlins, die aber durch ihre Bezeichnungen in die Jahre 1752 und 1753 hineingehören. Daraus ergibt sich eine Unstimmigkeit. Sind die Altäre Faichtmayers zunächst ohne Altarblätter aufgestellt worden, oder trugen sie erst andere Gemälde, die ein paar Jahre später von Esperlin durch neue ersetzt wurden? Durch das fehlende Aktenmaterial kann man vorläufig zu keinem gesicherten Resultat kommen. Fest steht aber, daß Faichtmayer seine Altäre bereits 1742 beendet hat, und es ist nicht anzunehmen, daß er die Altäre nach den Dekorationen arbeitete. Damit scheint eine Anpassung Esperlins an die Stukkaturen gesichert. Der Freskenauftrag in Scheer

spricht außerdem für den guten Ruf Esperlins, denn hätte man einem unbekannten, nicht erprobten Maler die Malereien zugesprochen, wenn man zum Bildhauer Faichtmayer, der in Scheer neben Birnau, wie Sauer in seinem Aufsatz schreibt, auf dem Höhepunkt seiner Tätigkeit stand, wählte?

Das Deckenbild des Mittelschiffs zeigt die Verherrlichung der Eucharistie, den Triumph der Kirche über die Reformation, die Wände des Langhauses die vier Erdteile. Auf der Decke sieht man die Bezeichnung: „Joseph Esperlin invenit et pinxit anno Domini 1747."

An den Langhauswänden oberhalb der Säulen erkennt man eine gemalte, abwechselnd konkav und konvex geschwungene Scheinbalustrade, die in Abständen von Postamenten unterbrochen wird, und hinter der als Symbol der Menschheit die Vertreter der einzelnen Erdteile stehen. Hinter den Personen befinden sich Pfeiler mit flach gezogenen Arkaden, durch die man in Landschaften oder gewölbte Räume blickt. An der Biegung der Langseiten zum Chor und zur Orgelempore sind offene Türen gemalt. Gerade bei der Betrachtung und Wirkung der gemalten Architekturen muß man sehr vorsichtig sein, da diese durch die Restauration im Jahre 1874 von Mayer von Wiesensteig verändert wurden; daher ist heute die Idee Esperlins nicht mehr in ihrer ursprünglichen Wirkung zu sehen.

Auf der linken Seitenwand wird Europa durch das römische Reich vertreten. Ein Kaiser, Soldaten, der römische Adler, das Monogramm S. P. Q. R. auf einer Fahne, die Fasces machen das römische Reich kenntlich. An Europa schließt sich auf der gleichen Wand Amerika an; auf der gegenüberliegenden Wand folgen die Personifikationen von Afrika und Asien. Alle Gestalten schauen zum Himmel empor. Von den Balustraden hängt auf der einen Seite ein roter auf der anderen ein grüner Teppich herab, dessen gemalte Ornamentik am unteren Rand in die Dekoration Faichtmayers übergeht. Diese gemalten Emporen bilden ein Zwischenstockwerk, von dem durch die bereits erwähnten Türen der Weg zum Himmel führt.

Der interessanten ikonographischen Behandlung wegen soll von dem Deckenfresko in Scheer eine genauere Beschreibung[43]) gegeben werden. Die Malerei zieht sich über die ganze flachgewölbte Decke und füllt die Stichkappen bis zu den Fenstereinschnitten.

Die Kartusche über dem Triumphbogen gibt mit der Inschrift: „et portae inferi non praevalebunt adversus eam" (Matth. 16, 18) den Inhalt des Freskos über dem Eingangsbogen zum Chor wieder. Der Papst, eine Idealgestalt Gregor VII., der auf einem Triumphwagen sitzt, hält in seiner Rechten den Hirtenstab mit dem dreifachen Kreuz; seine andere Hand, auf der die Taube des hl. Geistes ruht, ist zum Segen erhoben;

neben ihm stehen die drei göttlichen Tugenden. Die Hoffnung trägt als Kopf den Ohrenschmuck den Virtus nescit ornari. Mit dem rechten Fuß tritt sie auf eine liegende Gestalt, ihr Attribut ist der Anker; die Liebe birgt ein brennendes Herz und ein flammendes Schwert in ihren Händen. Neben ihr hoch aufgerichtet Fides in leuchtendblauem Mantel, die mit dem Arm das Kreuz umfaßt und ein aufgeschlagenes Buch, auf dem una fides zu lesen ist, auf das hochgestellte Knie stützt. Mit der Linken hält sie den Kelch, über dem die Hostie schwebt, auf ihrem Kopf brennt das Flämmchen des hl. Geistes. Die Symbole der Evangelisten hat Esperlin voneinander getrennt. Neben Fides ist der Höllensturz der Reformatoren, noch völlig von dem Fanatismus der Gegenreformation getragen, außerordentlich drastisch dargestellt. Esperlin gibt keine Porträts der drei Reformatoren: Luther, Zwingli und Calvin, sondern stellt sie als Repräsentanten ihres Glaubens dar. Luther stürzt, von Fides auf den Kopf getreten, von einem Felsen herunter, in seinen Händen hält er eine aufgeschlagene Bibel, aus der er eine Seite herausreißt. Zwingli wird von ein paar anderen Personen begleitet. Isoliert von dieser Gruppe Calvin, der eine Bibel mit rotem Einband unter den Arm klemmt, mit einer Eselsmütze auf dem Kopf. Die Gegner der Kirche tragen alle schwarze Talare, weiße Halskrausen und weiße Manschetten. Gegen Lucas Cranach kämpft der Stier des hl. Lucas. Das Buch, das Cranach aufgeschlagen hat, ist vielleicht ein Hinweis auf die zu Luthers Werk erschienenen Holzschnitte[44]). Ganz rechts sehen wir einen Mann im Hermelinmantel und mit einem Wolfskopf (der Wolfskopf ist das Symbol des Antichrist): Heinrich VIII., der unter seinem Arm den Kopf Anna Boleyns trägt. Ihr gegenüber befindet sich als Vertreter des Judentums der Kopf eines Greises, neben ihm mit Turban und Halbmond der Islam. In der Mitte des Bogens zerreißt der Löwe, Attribut des hl. Markus, den Oberarm einer Gestalt, der Spes auf den Kopf tritt und die eine Fackel in der Hand hält. Eine andere Gestalt stürzt zwischen Glaube und Liebe in die Tiefe; sie ist nackt und zerreißt mit den Händen eine Schlange, die sich um ihren Leib windet. Mit diesen beiden Figuren hat Esperlin die Hölle personifiziert. Links neben dem Triumphwagen des Papstes empören sich ein dreiköpfiger Drache und Teufel gegen die Kirche. An dem Felsen der Kirche brechen sich große schäumende Wellen; wunderbar ist, wie hier die Dekoration Faichtmayers mit der Malerei zusammenklingt, und die Gischt der Wogen plastisch von zerrissenem Rocaille fortgesetzt wird. Die heftige Bewegung der Gestalten steigert den Triumph der Kirche zu fast dramatischer Handlung.

Das Plafondfresko bildet eine selbständige Scene, in der als Fortsetzung des Gedankens der triumphierenden Kirche die Verherrlichung der Eucharistie in Verbindung mit der von Heili-

gen, Seligen und Märtyrern angebeteten Dreieinigkeit dargestellt ist.

Gott Vater thront auf Wolken, vor ihm hängt sein Sohn am Kreuz, das von Engeln getragen wird, neben Gott Vater der hl. Geist. Die Dreieinigkeit ist von einem großen Strahlenkranz umgeben, durch den sich der siebenfarbige Regenbogen als Symbol des Friedens hindurchschwingt. Unter dem Kruzifixus die drei Erzengel der Kirche: Gabriel, Michael und Raphael. Zu beiden Seiten der Hauptgruppe knieen in Verehrung und Anbetung Apostel, Patriarchen, Heilige, Ordensstifter, Mönche, Nonnen, die Propheten und Ältesten des Alten Testaments, Könige und Fürsten; alle werden durch die beigefügten Attribute gekennzeichnet. Die himmlische Liebe drängt die irdische aus ihrem Reich heraus; man sieht Amor, dem in der Hast und Eile der Flucht drei Pfeile aus dem Köcher herausfallen, heidnische Windgötter und eine Sirene mit dem Fischschwanz als Symbol der Verführung. Westlich von der Dreieinigkeit fliegt eine Schar von Engeln mit Musikinstrumenten, sie spielen Klarinette und Baßgeige, stoßen in die Posaunen, tragen Spruchbänder mit der Inschrift: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Gott Sabaoth" und „Voll sind Himmel und Erden der Majestät seiner Herrlichkeit." Ihre Musik verleiht der Darstellung fast akustischen Ausdruck; ein Schrei des Jauchzens geht durch ihre Körper, der Himmel selbst scheint von ihrem Jubel getragen zu werden.

Durch die schlechte Restauration mit ihren starken Übermalungen können wir uns heute nur ein schwaches Bild von der ursprünglichen Wirkung der Fresken machen. Die Farben sind jetzt so schwer und dunkel, wie sie Esperlin niemals beabsichtigt haben kann, so daß die Decke fast drückend auf den Beschauer wirkt. Kennt man aber die Farbskala Esperlins, so ist die Rekonstruktion nicht schwierig. Die Seitenwände sind dunkel gehalten, ein Braunton herrscht vor, dunkel fast düster sind die Farben über dem Eingangsbogen zum Chor, heller und lichter werden sie bei den Engeln und Heiligen und in beinah durchsichtiger Helligkeit scheint sich die Decke um die Dreieinigkeit herum ins Visionäre und Unendliche aufzulösen. Heute wirken die Falten leblos, und der Schwung der Gewänder wird durch die pappigen Übermalungen unverständlich[45]).

In einer dreifachen Abstufung ist das Thema des Mittelschiffs behandelt: das Sehnen der Völker nach der Erlösung an den Wänden des Langhauses steigert sich zum Sieg der Kirche über ihre Widersacher über dem Triumphbogen, wird auf der Decke von den anbetenden Heiligen und Seligen fortgeführt und von der hl. Dreifaltigkeit gekrönt.

Stellt man sich nun, wie Sauer in seinem Aufsatz[46]) schreibt, die Kirche von Gläubigen besucht, die Orgelempore von Sän-

gern besetzt vor, so haben wir ein unteres und ein oberes Geschoß; jene, die nach Gott auf Erden suchen und die Heiligen, die den Anblick Gottes erreicht haben und in der Vereinigung mit der Dreieinigkeit leben. Damit wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Gemaltem verwischt und Himmlisches und Irdisches in untrennbarer Einheit miteinander verbunden. Dem entspricht als formaler Ausdruck ein gewisser Illusionismus der künstlerischen Absichten. Allerdings benutzt Esperlin nicht die Quadraturmalerei des Andrea Pozzo, die er in Rom gesehen haben muß, wenn auch Zusammenhänge mit dem Fresko des italienischen Seicento nicht zu verkennen sind. Es fehlt aber die konsequent durchgeführte, perspektivische Konstruktion der Gewölbemalerei von einem bestimmten Standpunkt des Beschauers aus, und damit die eindringliche Klarheit architektonischer Bildordnung. Zwar sind Perspektiven an den Langhauswänden benützt; doch das Rationelle der Italiener lag dem Deutschen nicht. Man schaut hier in unendliche Tiefen des Himmelsgewölbes, in dem die zahllosen Gestalten nicht nach einem tektonischen Prinzip, sondern eher malerisch, fast willkürlich angeordnet sind. In diesem Durchbrechen der Decke durch die Malerei, in dem Negieren einer idealen Bildebene, oder positiv gesprochen, in der Erweiterung des realen Raumes durch einen fiktiven, kommen die damals fast allgemein herrschenden illusionistischen Stilabsichten zum Ausdruck.

Die Seitenschiffdecken in Scheer sind in je sieben stuckumrahmte Felder aufgeteilt, in denen die vierzehn Kreuzwegstationen dargestellt sind; die siebente von ihnen ist mit „Joseph Esperlin invenit 1750" bezeichnet. Die vorderste Station im linken Seitenschiff, von dem Restaurator völlig erneuert, zeigt uns von der Hand Esperlins nur noch den Entwurf. In dieser Bildfolge bemerkt man in der Wiedergabe der Figuren und Architekturen starke Verzeichnungen. Man darf daher wohl annehmen, daß Esperlin hier die Ausführung Schülern überließ, während auf den Meister selbst nur die Entwürfe zurückgehen. Die Eigentümlichkeit der Bezeichnung, nämlich das Fortlassen des „pinxit", stützt diese Vermutung, zumal sie bei dem Künstler einzig dasteht. Die Stationsbilder sind noch flüchtiger als die Decke im Pinselstrich, so daß sie beinah nur als Skizzen zu werten sind. Überdies sind sie besonders durch das letzte Erdbeben so zerstört, daß sie kunstgeschichtliches Interesse nicht mehr beanspruchen können.

Die zwei Supraporten über den westlichen Kircheneingängen zu den Seitenschiffen gehören in das Jahr 1752. Beide sind al fresco gemalt und von Stukkaturen Faichtmayers umrahmt. Die linke Supraporte: die Geburt Mariae trägt die Signatur: „Jos. Esperlin invenit & pinxit 1752". Die Farben des Bildes sind sehr zart gehalten, hier hat die Restauration weniger zer-

störend gewirkt; sicher und gewandt fügt sich die Komposition in den Rahmen. Der schräggestellte Kamin links, die Bewegung Joachims rechts, leiten den Blick in die Tiefe zum eigentlichen Ort der Handlung, die sich hinten im Raum abspielt. Hier liegt Anna, und drei Frauen beschäftigen sich mit dem Kind. Beherrschend wirkt die von einem schweren, roten Mantel umhüllte Gestalt Joachims, der auf eine Glorie, die den Namen „Maria" bildet, schaut. Im Gegensatz zu der fast genrehaften Darstellung im Hintergrund, wird hier ein Hinweis auf die zukünftige Aufgabe Marias, die Gottesmutterschaft, gegeben und in der Vision Joachims bildhaft verkörpert.

Vermißte man bei der Decke die Klarheit der Komposition, waren bisher die Figuren immer noch plastisch, d. h. in feste Umrißlinien eingebaut, so stehen wir hier vor einem Fresko mit betont malerischer Auffassung, die in den nächsten Jahren immer mehr Esperlins Stil entwickeln wird. Hier ist der Schritt zu einer völlig selbständigen Konzeption getan. Wir treten in jene Periode von Esperlins Schaffen ein, in der sich der Künstler aus seinem vorwiegend eklektischen Stil zu lösen beginnt. Wohl ist er noch bei der eben besprochenen Supraporte in der römischen Barockmalerei befangen, man beachte Joachim, der ähnlich auf Gemälden Trevisani's wiederzufinden ist; trotzdem bemerkt man eine Befreiung, denn der Künstler wiederholt nicht mehr gedankenlos in Rom Gesehenes, sondern benutzt das Geschaute als Anregung für eigenem Ausdruck in persönlicher Sprache. Die Umrahmung der Supraporte unterstreicht die Bildrichtung. Am unteren Rande steigt das bewegte Rocaille von beiden Ecken auf, biegt in einer konkavgeschwungenen Kehlung nach unten und gibt so den Blick zum Bildhintergrund frei. In diesem Ineinandergreifen beider Kunstformen kommt die große Einheit von Dekoration und Malerei der Rokokozeit zum Ausdruck.

Das Pendant zu dieser Supraporte ist die Darstellung im Tempel über dem Eingang zum linken Seitenschiff, bezeichnet: „1752". Simon steht auf einer von links nach rechts aufsteigenden Treppe und hält das Christuskind in seinen Händen; vor ihm kniet Maria, ein paar Stufen darunter Joseph, der in einem Käfig die Opfertauben trägt. Durch die Richtung der Treppe und der auf ihr verteilten Personen fügt sich die Komposition in eine Diagonale, die von der linken unteren Ecke zur Bildmitte und von dort zum Christuskind führt. Esperlin bedient sich auch hier wie bei der Geburt Mariae lichter, zarter Farben, deren Wirkung allerdings durch die heutige Zerstörung sehr beeinträchtigt wird; sie stehen zu der Dunkelheit und Schwere der Langhauswände in starkem Kontrast.

Außer diesen Freskoarbeiten hat Esperlin noch für zwei Altäre Faichtmayers in Scheer Tafelbilder geschaffen: den mitt-

leren Altar des rechten Seitenschiffs, der dem hl. Joseph geweiht ist[47]), und ihm gegenüber im linken Seitenschiff: „der hl. Leonhard befreit einen Gefangenen"[48]).

An den Schluß dieses Kapitels gehört noch das Hochaltarblatt der Donaueschinger Stadtkirche. Hier arbeitete der Künstler im Auftrag des Fürsten Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg. Der Hofschreiner Mathias Bäusch lieferte den Hochaltar, den Johann Nikolaus Spiegel von Meßkirch faßte[49]).

Im Frühjahr 1750, als Esperlin sich in Scheer befand, erhielt er den Auftrag, eine Taufe Christi und darüber ein Ovalbild mit Gott Vater und dem hl. Geist für den Hochaltar zu malen. Die Taufe Christi ist: „Jos. Esperlin invet et pinxit Año 1751" bezeichnet. Der Fürst war mit dem Entwurf, den Esperlin zunächst einsandte[50]), nicht vollkommen zufrieden. Er wünschte, daß Johannes den Kreuzstab mit der Beschriftung: „Ecce Agnus Dei" nicht in der Hand halte, sondern daß dieser dahinter an einen Baum oder Felsen gelehnt werde. Außerdem soll Johannes mit der rechten nicht mit der linken Hand taufen. Die fürstliche Kammer will Esperlin für seine Arbeit 100 Dublonen zusprechen; der Fürst, der diese Summe zu hoch findet, bewilligt nur 600 Gulden und: „. . . wenn er guete und saubere mit der Kostbarkeit des Altars übereinstimmende Arbeit machen würde, eine besondere Diskretion". Unter dem 26. November 1751 lesen wir den Bericht der Kammer an den Fürsten, daß der Hochaltar „sauber gefaßt, aufgerichtet und sambt den zwei Altarblättern, so schon vorher aus Scheer anhero geliefert worden, zu seiner Perfektion gekommen sei".

Johannes, der um seine Hüften ein braunes Fell trägt, gießt aus einer Muschel Wasser auf das Haupt Christi; dieser kniet in der Mitte des Bildes im Jordan und hält die Hände auf der Brust gekreuzt. Im Vordergrund links befinden sich zwei Engel mit venezianisch-roten und ultramarin-blauen Gewändern bekleidet. Eine wellenartige Kurve verbindet die beiden Hauptpersonen und umschließt sie zu einer einheitlichen Gruppe. Vom Zipfel des weißen Tuches, das locker um die Gestalt Christi liegt, steigt sie über die Schulter zu seinem gesenkten Kopf, wird von der taufenden Hand Johannes' aufgegriffen und fließt an seinem linken Körperumriß in sanften Schwingungen abwärts. Die Diagonale von der linken Bildecke zum Kopf des Täufers bildet das Gerüst der Anordnung beider Gestalten. Sie wird von einem Baumstamm, der im Vordergrund aus dem Wasser herausragt, noch einmal wiederholt. Leicht maniriert und doch überzeugend wirkt die Haltung Johannes', dessen Glieder sehr schlank gebildet sind; sein Oberkörper neigt sich nach rechts, so daß seine Hüfte entgegengesetzt nach außen gestoßen wird. Im Mittelgrund auf einem Bodenvorsprung schauen einige

Personen dem Vorgang zu: man erkennt zwei ältere Männer, einer von ihnen trägt ein Pince-nez, eine jüngere Frau mit einem Kind auf dem Schoß, ein kleiner Knabe hinter ihr, und neben ihr zwei ältere Frauen. Ob Esperlin in den Zuschauern Idealgestalten oder bestimmte Personen darstellte, läßt sich kaum mit Sicherheit entscheiden. Vielleicht müssen wir in dem Mann mit dem Pince-nez ein Selbstbildnis des Künstlers erkennen, zumal dieser durch das Hinausschauen aus dem Bild besonders gekennzeichnet ist. Auch bei den übrigen Figuren dachte man an Porträts und zwar an Esperlins Frau, Kinder und an die Familie des Faßmalers oder Altarschnitzers. Aber in ihrem allgemein gehaltenen Gesichtsausdruck wirken sie eher wie Idealgestalten; gerade der alte, weißbärtige Mann ist bei Esperlin immer wieder zu finden. Das Alter der Kinder entspricht auch nicht dem Alter der Söhne Esperlins, die schon im Jahre 1759 in des Vaters Werkstatt mitarbeiteten. Die außerordentliche malerische Qualität dieser Gruppe muß hervorgehoben werden. Die Gewänder der Personen sind in zarten, fast durchsichtigen Farben gemalt. — Im Himmel schweben Engel als Begleiter der Handlung und als Verbindung zu dem Lünettenbild; der größte ist in einen roten Mantel gekleidet, auf dem die Lichter weiß gehöht sind. Die Engel ordnen sich wieder einer Diagonale, die vom vorgestellten Bein des Täufers nach oben führt, ein. Wesentlich für das Bildganze ist die Landschaft. Palmen, Kiefern und Laubbäume stehen zu beiden Seiten des Flusses, der in vielen Windungen in die Tiefe führt und damit eine Raumwirkung innerhalb des Bildes hervorruft, während in fast allen anderen Gemälden Esperlins die Landschaft, die hier in schimmerndes Licht getaucht ist, nur als Staffage und Hintergrundsbelebung zur Geltung kommt. Fast farbig umspielt die Atmosphäre die Formen, raubt ihnen die Festigkeit der Konturen, und in dieser verschwimmenden Farbigkeit lösen sich Fluß und Landschaft ins Unendliche auf.

Ein intensives Lichtbündel fällt schräg von rechts auf die beiden Hauptpersonen und erhellt vor allem die linke Seite Christi. Zu diesen Lichtzentren steht der dunkle Bildteil des Vordergrundes im Kontrast. Silhouettenhaft erscheint der Kopf des einen Engels vor dem hellen Mantel des danebenstehenden Engels und bildet dadurch einen Rahmen für die Handlung.

In dem ovalen Lünettenbild stützt sich Gott Vater in grünlich-grauem Mantel auf eine Weltkugel, er wird von der Taube und durcheinanderschwebenden Engeln und Putten begleitet.

Mehr noch als die Supraporte in Scheer entwickelt das Donaueschinger Bild den neuen Stil Esperlins, der zu Beginn der 50 Jahre in seinem Schaffen zu beobachten ist. Die Vernichtung der klaren Form durch die Atmosphäre, das Betonen der Licht- und Schattenwerte, das aber nicht mehr allein auf

Hell-Dunkelkontrasten, sondern auch auf der differenzierten Abstufung der Tonwerte einer Fläche beruht, läßt den Einfluß venezianischer Malerei spüren. Ein Vergleich des Donaueschinger Bildes mit der Taufe Christi Marattas in Sta. Maria degli Angeli in Rom, ein Gemälde, das Esperlin gesehen haben muß, macht die eben erwähnte Wandlung deutlich. Vielleicht hat sich der ursprüngliche Entwurf Esperlins formal diesem Bild angeschlossen; man könnte, da Esperlins Johannes zuerst mit der linken Hand taufte, und der Kreuzstab in seinem Arm lag, an eine seitenverkehrte Wiedergabe denken. Aber selbst wenn in der Komposition der Skizze noch ein Nachwirken der Taufe Marattas zu erkennen gewesen sein sollte, so entfernt sich das Gemälde mit seiner neuen Bildauffassung, die in der Zartheit des Kolorits und den schlanken Proportionen der Gestalten rokokohaft wirkt, weit von dem römischen Künstler.

III.

Profane Gemälde und Ausstattungsbilder der Basler Zeit.

Bisher waren Kirche und Fürsten die Auftraggeber Esperlins, in Basel, sein Aufenthalt ist dort vom Jahre 1757 ab gesichert, arbeitet er für das reiche Bürgertum. Eine Umstellung in der Wahl der Themen ist dadurch bedingt. Das Kirchenbild fehlt in Basel vollkommen. Neben Porträtbildern entstehen vor allem dekorative Gemälde für Innenausstattungen. Die religiösen Themen, die er manchmal für Supraporten wählt, sind im Erzählerton gehalten; die profanen Sujets sind der griechischen und römischen Mythologie und Geschichte entliehen. Eine strenge, einheitliche Ikonographie ist in den Werken Esperlins und darüber hinaus ja in der gesamten Malerei des 18. Jahrhunderts kaum entwickelt worden. Jeder Künstler wandelt eigenmächtig die Motive und verbindet sie mit zeitgenössischen Anschauungen. Die antikische Darstellung wird ihres ursprünglichen Wesens beraubt, in das Gewand höfischer Eleganz gekleidet und in Frankreich in der Art der Schäferidylle wiedergegeben. Auch aus den Gemälden Esperlins kann man dieses herauslesen.

Mit dem Beginn des Basler Aufenthaltes unseres Künstlers stehen wir vor völlig neuem Material, von dem noch jeder Versuch einer Sichtung und Ordnung fehlt; der Schweizer Lokalforschung mangelte es bisher an Interesse, sich mit dem Werk Joseph Esperlins als einem typischen Vertreter der Malerei des 18. Jahrhunderts zu beschäftigen.

Das erste bekannte profane Bild Esperlins ist der: „Abschied Hektors von Andromache" im Basler Historischen Museum, bezeichnet: „Joseph Esperlin invenit & pinxit A° 1758"[51]). Eine ungeheure Figurenfülle belebt die Bildfläche; im Mittelgrunde stehen die Hauptpersonen, beide in Schrittstellung einander zugewandt. Andromache hält in den Armen den kleinen Astyanax, den der Vater zum Abschied küßt. Andromache trägt ein gelbes Gewand und einen reich bestickten ultramarinblauen Mantel; der üppige Kopfputz zeichnet sie als Königstochter aus. Über die goldenschimmernde Rüstung und über das grüne Röckchen hat Hektor einen roten Mantel gelegt. Neben Andromache steht eine Gruppe klagender Dienerinnen. Im Vordergrund rechts von Hektor schnürt ein Krieger seine Sandale, ein anderer schwingt seine Lanze. Hinter ihm bäumen sich die wartenden Rosse des Kampfwagens so auf, daß sie von den Knechten kaum gebändigt werden können, Reiter und Soldaten vervollständigen die Scene. Im Hintergrund hat Esperlin eine reiche, aber aus verschiedenen Stilepochen zusammengewürfelte Architektur gemalt: eine geschwungene Barocktreppe, ein tonnengewölbter Durchgang gibt den Blick auf eine pilastergeschmückte Mauer frei, von deren Balustrade Frauen auf das Getümmel herabschauen, eine Pyramide (Cestiuspyramide), ein Rundbau (Mausoleum des Hadrian), eine mittelalterliche Burg, ein Triumphbogen. Aber diese Architektur zeigt eine Hintereinanderschachtelung verschiedener Architekturformen ohne Distanzierung und ohne Raumwirkung; sie bleiben kulissen- und staffagenhaft. Esperlin versucht dadurch die bewegten Gruppen des vorderen Bildteils vor einen festen Grund zu setzen. Die einzelnen Farben des Bildes sind schwierig zu bestimmen, weil nicht mehr reine Farbtöne benutzt sind. Eine Farbfläche wird durch differenzierte Valeurs bereichert, damit verliert das Kolorit an Leuchtkraft und wirkt gedämpfter, wenn auch durch das grelle Inkarnat der Frauen und die fast changierenden Rüstungen der Krieger noch Hell-Dunkel-Kontraste erzielt werden. Das Licht fällt von links in das Bild hinein, dadurch erscheinen die Krieger im Vordergrund wie die Engel auf dem Donaueschinger Bild als Silhouetten vor dem hellen Grund, nur eine Schulter und ein Teil des Halses wird beleuchtet. Die Wiederholung dieser Dunkelfarbigkeit auf dem rechten Teil des Bildes gibt der Komposition und vor allem der Hauptgruppe eine betonte Randbefestigung. Selbständig ist die Beleuchtung des hinteren Bildteiles.

Die Mitte des Vordergrundes ist frei, der Blick des Beschauers fällt unmittelbar auf die Hauptgruppe, die durch eine aufsteigende und eine fallende Kurve in sich zusammengeschlossen wird. Die zur Mitte gestellten Beine von Hektor und Andromache sind einander symmetrisch aufgebaut, zwischen

ihnen entsteht ein trapezförmiger Freiraum, den eine in Vorderansicht liegende Frau ausfüllt. Die Kurve der Hauptfiguren gleitet auf beiden Seiten nach vorn zu den einander entsprechenden Knienden, so daß einzelne Gruppen um den Freiraum der Mitte im Halbkreis geordnet werden. Jede Einzelgruppe ist wiederum durch ihren Bewegungsreichtum in sich verräumlicht, so daß das Einfügen der Gestalten in Ebenen verhindert ist. Die Kurven, die alle Gruppen untereinander verbinden, schaffen einen einheitlich geschlossenen Bildaufbau. Die Fülle der Personen, ihr pathetisches Gebärdenspiel erfüllt die Handlung mit dramatischer Spannung.

Wenn auch ein Pariser Aufenthalt Esperlins erst in den sechziger Jahren urkundlich festgestellt werden kann, so tritt französischer Einfluß bereits in diesem Bild so stark hervor, daß man versucht ist, eine Reise Esperlins nach Frankreich vor der Entstehung dieses Bildes anzunehmen. Französische Stilelemente treten in der Farbgebung und im Figurentypus hervor. Der barock-akademische Grundton des Bildes unterstützt die französische Richtung, allerdings ist kein bestimmter Meister als Vorbild zu nennen[52]).

1759 beabsichtigte die Familie Wild-Socin für das im Bau befindliche Haus am Petersplatz 13 in Basel Supraporten- und Deckenbilder Esperlin in Auftrag zu geben; um aber seine Qualität als Künstler zu prüfen, forderte man von ihm ein Probestück: das 1759 datierte Deckenbild der Verkündigung Mariä für das alte Haus der Wilds in der Hebelstraße 7. Erst als dieses Bild zur Zufriedenheit der Auftraggeber ausfiel, begann er die Arbeit am Petersplatz.

Die Anordnung Marias und des Engels verläuft parallel von rechts unten nach links oben. Die Wendung des Kopfes der Madonna, die sich vor ihrem Betschemel knieend zu der Erscheinung umdreht, die Geste der rechten Hand des Engels und die Lichtführung verbinden beide Gestalten, die an sich isoliert sind, geschickt miteinander. Weder Haltung noch Gesichtsausdruck Mariae weisen auf den religiösen Vorgang. Damenhaft, rokokohaft-preziös ist die Stellung Mariae, maniriert die Bewegungen ihrer schlanken Gestalt. Aber gerade in diesem weltlichen Ton des Themas zeigt sich die selbstverständliche, mit dem irdischen Leben verbundene Religiosität der Zeit, die nichts mit Verflachung gemein hat.

Die Signaturen der Bilder im Haus am Petersplatz 13 weisen ihre Entstehung in die Jahre 1759 bis 1768. Da das Haus 1759 noch nicht fertig war, dürfte das Deckenbild der Himmelfahrt, das 1759 bezeichnet ist, erst später in die Decke eingelassen worden sein. Dieses Bild ist von einem feinprofilierten Stuckrahmen und Stuckornamentik, die aber in ihrer Symmetrie schon zum frühen Klassizismus leiten, umgeben.

Bei den Aposteln, die Zeugen der Himmelfahrt Christi sind, stellt Esperlin die starke seelische Erregung in den Vordergrund. Petrus, der in einem Buch gelesen hat, ist zurückgesunken; er hält mit einer Hand das Buch, während er die andere zum Himmel emporreckt. Durch dieses Zurücksinken erscheint Petrus in starker Verkürzung, seine linke Fußsohle in Unteransicht. Rechts im Vordergrund kniet ein anderer Apostel auf einem Felsblock, krümmt sich in sich zusammen und deckt die Augen von dem grellen Licht des Himmels geblendet mit der Hand. Ein dritter Apostel hebt betend die Hände empor, andere scheinen den Vorgang miteinander zu bereden. Furcht, Neugierde, Staunen, endlich das Begreifen dieses mystischen Geschehens spricht aus ihrem Mienenspiel und aus ihren ekstatischen Körperbewegungen. In den Apostelfiguren wirkt das Vorbild der römischen Malerei noch sehr stark nach. Maria sitzt im Hintergrund auf einem mit Palmen bewachsenen Hügel, über ihr schwebt Christus in der Glorie, um seine Lenden liegt ein rosafarbenes Tuch. Esperlin hat hier vorwiegend helle und matte Farben gewählt. Wenn aber die irdischen Figuren, die z. T. wiederum das dunkle Inkarnat aufweisen, massig bleiben, so wird diese Schwere nach oben hin mehr und mehr in Helligkeit und Leichtigkeit aufgelöst, die ihren Höhepunkt in der lichten unkörperhaften Gestalt Christi erreicht; dadurch wird der tiefere Gedanke des Geschehens, die Befreiung Christi aus der Erdgebundenheit, zum Ausdruck gebracht. Obwohl die einzelnen Personen durch die starken Verkürzungen räumlich gesehen sind, beabsichtigt der Künstler in dem Bildganzen keine Tiefenwirkung. Die Komposition ordnet sich der Form des Rahmens unter; im Halbkreis öffnen die Apostel den Vordergrund. Mit dem Emporrecken ihrer Arme wird eine Bindung zwischen Himmel und Erde erzielt, die den Aufbau der Komposition vereinheitlich. Die struktive Diagonale vermeidet Esperlin jetzt, denn die einzelnen Figuren werden wie schon beim „Abschied Hektors" in schwingende Kurven eingebunden, die in der Person Christi zusammenfließen.

Im gleichen Raum befinden sich noch drei Supraportenbilder Esperlins: die Geburt Christi, die Flucht nach Ägypten und Christus und die Samariterin am Brunnen. Diese drei Gemälde, sie sind unsigniert, dürften mit der Himmelfahrt Christi etwa gleichzeitig entstanden sein, also ebenfalls vor Vollendung des Hauses.

Schon bei der vorangehenden Verkündigung wurde auf die grazile Geste und preziöse Gestalt der Madonna hingewiesen. Mit diesen Supraportenbildern treten wir in eine Periode ein, die man bedingt mit dem Wort „Rokoko" bezeichnen kann. Das Rokoko bleibt aber bei Esperlin äußere Idee, es bestimmt nicht den Kern der Gestaltung, denn hierzu fehlen ihm die

inneren Voraussetzungen. Nie hat er sich in der höfisch-eleganten Gesellschaft bewegt, deren Lebensauffassung ja wesentlich zu der Modeströmung des Rokoko beitrug. Esperlin kann auch hier die Herkunft von dem strengen römischen Spätbarock nicht verbergen, dies tritt besonders in dem dunklen, schweren Kolorit der Supraportenbilder hervor, in den Typen einzelner Gestalten und in der akademischen Glätte der thematischen Behandlung. Immer stärkere Bedeutung erhält die Wiedergabe des Lichts innerhalb des Bildganzen. In dem Bild der Geburt Christi fällt eine Lichtsäule schräg vom Himmel auf das Kind herab und ruft die schon oft betonten Kontrastwirkungen hervor. Im Kolorit spürt man durch die Lichtführung immer feiner empfundene Schattierungen.

Bei der Supraporte: „Christus und die Samariterin am Brunnen" ergeben sich Zusammenhänge mit einem Bild des gleichen Themas von Annibale Carracci[53]). Für diese Supraporte und die Geburt Christi sind uns die Entwurfzeichnungen erhalten. Die Gemälde weichen formal gesehen zwar nur wenig von den Zeichnungen ab, aber diese zeigen in ihrem flüchtigen Strich, in der flotteren und konzentrierteren Auffassung der Komposition, in der Energie der Falten und Bewegungen die größere Qualität, die die akademische Langweiligkeit der ausgeführten Gemälde noch unangenehmer hervortreten läßt.

Da wir für die Arbeiten Esperlins im Haus am Petersplatz fast alle Vorzeichnungen erhalten haben, wird über den Zeichenstil Esperlins noch an anderer Stelle im Zusammenhang gesprochen werden.

Die anderen Gemälde Esperlins, die sich im Haus am Petersplatz 13 befinden, gehören, soweit sie nicht bezeichnet, in die Jahre 1763 bis 1768. Die Verleugnung Petri über einem Spiegel und mit diesem durch einen gemeinsamen Rahmen verbunden, ist „Joseph Esper invenit et pinxit 1767" bezeichnet. Um ein offenes Feuer gruppieren sich im Vordergrund zwei Kriegsknechte in Rückenansicht, sie bleiben im Schatten, nur ihre Umrisse sind vom Feuerschein erhellt; im Hintergrund stehen Petrus und die Magd, letztere mit einer brennenden Kerze, deren Flamme sie mit der Hand abblendet. Durch die Hell-Dunkeleffekte war dem Bild sicher ursprünglich besondere Wirkung eigen; die heutige Beurteilung wird durch die außerordentlich starke Nachdunklung sehr erschwert. Der erhaltene Entwurf aber macht die Rekonstruktion möglich. Mit braunen Wasserfarben in verschiedenen Tonwerten hat Esperlin die Skizze auf weißes Papier gemalt, und mit weißer Kreide sind die Helligkeiten aufgesetzt. Die Architektur erscheint auf der Vorzeichnung reicher, die Figurengruppe in sich geschlossener. Man spürt, daß Esperlin die Entwürfe rascher und mit dem Blick auf das Ganze geschaffen hat, so daß wir hier die unver-

fälschte künstlerische Idee vor uns haben. Die kräftigen Rückenfiguren der Krieger auf dem Bild, ihre muskulösen Körper, die die Rüstungen fast sprengen, verraten Esperlins genaue Kenntnis des Aktes und seine sichere Beobachtung der Bewegung.

Immer wieder tauchen die Effekte künstlichen Lichtes in der europäischen Malerei auf. Vor diesem Bild Esperlins werden wir an die Hell-Dunkelmalerei mit ihren monumental-plastischen Körpern Michelangelo da Caravaggio's erinnert. Durch die Kontraste: dunkle, monumentale, stark verkürzte Formen im Vordergrund — helles, flächenhaftes Erleuchtetsein der hinteren Figuren — erzeugen hier die Gestalten tiefe Raumwirkung; dieses Kompositionsprinzip ist in den Werken Esperlins immer wieder zu beobachten.

Die Supraporte „Christus und die 5 klugen und 5 törichten Jungfrauen" ist bezeichnet: „Joseph Esperlin invenit et pinxit 1768". Eine nächtliche Scene: Christus steht im Licht auf der Treppe eines Hauses, die klugen Jungfrauen folgen ihm, eine von ihnen wendet sich mit auffordernder Gebärde zu den törichten Jungfrauen um, die rechts auf dem Bild in einem Zelt vereint sind. Auch für dieses Bild ist der Entwurf erhalten, und der Vergleich beider bringt das Auseinanderzerren der Komposition in der Ausführung sehr zur Geltung. Esperlin liebt einzelne Personen in einanderwidersprechenden Stellungen anzuordnen: Christus in kontrapostischer Haltung en face, die sich umwendende Frau im Dreiviertel-Profil von hinten gesehen, auch dieses ein Mittel der Verräumlichung einer Gruppe; denn dadurch vermeidet er ein Hintereinandersetzen der Figuren in Ebenen. Wenn auch auf dem Entwurf die kompositionelle Anordnung besser gelungen zu sein scheint, so kommt die Wirkung des Lichts erst in der Farbigkeit des Bildes voll zum Ausdruck.

Eine Scene aus dem Alten Testament stellt die Rückkehr des jungen Tobias in das Elternhaus dar. Die Gestalten, die hier ohne innere Überzeugung nebeneinander gestellt sind, bindet der Entwurf in eine steigende und fallende Kurve ein, die die Komposition sehr glücklich vereinheitlicht.

Über einem Spiegel sehen wir: „Herkules in der Entscheidung". Im Vordergrund sitzt Herkules auf einem Felsblock, neben ihm steht das Laster: eine Frau mit reichgeschmücktem Gewand und Kopfputz; ihre Attribute sind ein Füllhorn, aus dem Geld, Zepter und Krone herausfallen und eine Weltkugel, hinter der ein Teufel hervorschaut. Zwischen Herkules und dem Laster steht ein wenig mehr nach hinten die Tugend; sie trägt Flügel, einen Mantel, und hält in der Rechten, mit der sie gen Himmel weist, ein brennendes Herz.

Zum Vergleich mit Esperlins Bild möchte ich einen Stich von Guiseppe Zocchi nach dem Bild Herkules in der Entschei-

dung von Pietro da Cortona heranziehen[54]). Beide Darstellungen zeigen Virtus mit einem ähnlichen Kopftuch, und Voluptas mit gleicher Beinstellung. In der Ikonographie unterscheiden sich die Bilder allerdings sehr. Die Voluptas mit Füllhorn, Weltkugel und Teufel finden wir aber auf einem Stich Nolpes nach Pieter Potter[55]). Es soll damit nicht behauptet werden, daß Esperlin gerade diese Stiche als Vorbilder benutzte, denn in jener Zeit griffen die Künstler verschiedenste Anregungen, die sich heute im Einzelnen nicht mehr nachweisen lassen, auf. Trotzdem muß er eine Komposition mit der gleichen ikonographischen Fassung, wie sie der eben erwähnte Stich nach Pieter Potter zeigt, bei seiner Supraporte vor Augen gehabt haben. Neuartig ist bei Esperlin dagegen die Virtus mit dem brennenden Herzen, sie scheint hier mit dem Gedanken des brennenden Herzens Jesu in Verbindung gebracht zu sein. Die Haltung des Herkules findet man in sehr ähnlicher Form auf einem Stich Guiseppe Diamantinis[56]), nur daß er bei Esperlin spiegelverkehrt angeordnet ist.

Mit Absicht sind hier einmal verschiedene Vorlagen, die Esperlin gekannt haben könnte, nebeneinander gestellt worden, um auf die vielfältigen Verbindungen zu anderen Malern hinzuweisen; dieser Eklektizismus ist aber nicht bei ihm allein zu finden, sondern bei den meisten Künstlern des Jahrhunderts.

Das Gemälde „Vertumnus und Pomona" über einem Spiegel fällt aus der Reihe der übrigen Esperlinbilder in diesem Haus heraus. Der erhaltene Entwurf zeigt uns eine ganz andere Komposition. Hier sitzt Pomona schräg zur Bildebene und dreht den Kopf in entgegengesetzte Richtung, Körperwendungen, wie sie Esperlin immer wieder angewandt hat. Von hinten beugt sich Vertumnus in der Gestalt einer alten Frau über die dargebotene Hand. Das Gemälde dagegen weicht von der Komposition völlig ab. Auch das Kolorit steht im Kontrast zu den anderen Gemälden; es ist hier lichter und heller; die Farben wirken gedämpfter. Die ganze Darstellung vermittelt uns das Wesen eines anderen, späteren Künstlers, der auch französischem Einfluß weit zugänglicher war als Esperlin. Danach gehört der Entwurf dem Werk unseres Meisters an, das Gemälde jedoch wurde von fremder Hand geschaffen.

Das letzte Werk Esperlins in diesem Haus, auf das näher eingegangen werden soll, ist das Plafondbild im Treppenhaus: „Jakobs Traum", bezeichnet „Joseph Esperlin invenit et pinxit à 1766". Die Entwurfzeichnung für dieses Gemälde befindet sich in der Graphischen Sammlung des Stuttgarter Museums[57]). Allerdings zeigt die Ausführung einige Veränderungen der Komposition, vor allem in der Anordnung der Engel. Esperlin wählte hier lichte Farben: ein mattes Rosa, helles Grün, Blau und Ocker. Senkrecht fällt das Licht auf Jakob, der schräg zum

Bildrand ruht, während rechts und links neben ihm der Erdboden im Dunkeln bleibt. Rokokohaft zerbrechlich wirken die Engelsgestalten, ihre damenhafte Eleganz erinnert an das Verkündigungsbild der Hebelstraße. Die Komposition des Entwurfs ordnet sich klaren Diagonallinien unter, das Gemälde dagegen verliert durch seine annähernd quadratische Form die Konzentration des Bildaufbaus. Die Zeichnung erinnert an eine Skizze Jacopo Amigonis in der Münchener Graphischen Sammlung; aber im Vergleich zu diesem Künstler wirken Esperlins Gestalten fester umrissen.

Die Großmut „Alexanders des Großen" über einem Spiegel im Züricher Museum[58]) ist links unten „Jos. Esperlin inv. & pinxit 1760" bezeichnet. Im Gegensatz zu der Supraporte des gleichen Themas in Basel, Petersplatz 13 erscheinen die Gestalten hier fester zusammengeschlossen. Gleich einer Statue hoch aufgerichtet, an dem Vorgang unbeteiligt, steht Pankaspe etwa in der Mitte des Bildes. In sanft schwingenden Kurven löst sich ihr Körper vom Hintergrund ab. In der Stellung der Frau liegt die Betonung einer vertikalen Achse, die die Säule im Hintergrund verstärkt und befestigt. Neben ihr kniet Apelles und umfaßt das Handgelenk Pankaspes; ihre linke Hand hat Alexander ergriffen. Die Gruppierung der Personen bildet ein Dreieck, das aber nicht aus geraden Linien sondern aus steigenden und fallenden Kurven besteht. Zum ersten Mal wird hier der Verzicht auf die Verräumlichung der Figurengruppe sichtbar; die drei Personen sind fast in eine Ebene hineingebaut. Der ultramarinblaue Mantel Pankaspes steigert das schimmernde Weiß ihrer Haut und kontrastiert zu dem dunklen Inkarnat ihrer männlichen Begleiter. Diese betonte Helligkeit wird auf dem Bild im Hintergrund, das Apelles von ihr gemalt hat, wiederholt. Hierdurch vermeidet Esperlin ein allzu unmittelbares Hervortreten der Gestalt Pankaspes aus den übrigen gedämpften Farbtönen. Durch die gegensätzliche Farbigkeit, die verschiedenen Valeurs einzelner Farbflächen verstärkt der Künstler den malerischen Ausdruck, und wie auf vorangehenden Bildern (Donaueschingen) verzichtet er auf die Gestaltung der Formen um ein festes Liniengerüst. Auch hier spürt man in der anmutig, schlanken Gestalt Pankaspes, in ihrer tänzelnden Bewegung, in der Wiedergabe der Amoretten die Tendenzen des Rokoko; dem widerspricht auch nicht der flächenhafte Aufbau der Gruppe. Der Zusammenhang mit dem römischen Spätbarock ist hier gelöst.

In das gleiche Jahr gehören drei ehemalige Dessus-de-portes in Basler Privatbesitz[59]) mit den Darstellungen: Perseus und Andromeda, Venus in der Schmiede des Vulkan und Triumph des Poseidon; erstere ist mit „Joseph Esperlin invenit et pinxit 1760" bezeichnet. Die Ähnlichkeiten der Supropor-

ten: „Perseus und Andromeda", „Venus in der Schmiede des Vulkans" mit den Bildern im Haus am Petersplatz erübrigen ihre gesonderte Behandlung. Die Figuren ordnen sich herrschenden Diagonallinien unter; dies und die gegensätzlichen Ansichten der Gestalten verbunden mit Helldunkelkontrasten verstärkt die Raumwirkung innerhalb der Bilder.

Besonders glücklich in der rhythmischen Bewegung wirkt der Triumph des Poseidon. Angeführt von fischschwänzigen, trompetenblasenden Knaben ziehen die Pferde aufbäumend den hohen Muschelwagen des Gottes durch das Wasser. Diesen Diagonal-Zug unterbricht die lichte Gestalt Amphitrites, die schimmernd aus dem Wasser auftaucht. Den Gedanken des tosenden Elementes versinnbildlichen die Knaben und Pferde in ihrer durcheinanderquirlenden Bewegung und wellenartig fällt und steigt eine Kurve vom vordersten Knaben über die Pferde zu Poseidon auf. In majestätischer Ruhe thront der Gott als Gebieter und Beherrscher über dem Ganzen. Der Aufbau der Personen und ihre Verschachtelung ergibt eine Verräumlichung der Gruppe und einen sicheren und bewußten Zusammenklang mit der Landschaft. Geschlossenheit und Zerklüftung, gebieterische Ruhe und dramatische Erregtheit nebeneinander erhöhen die Wirkung dieses Bildes.

Der Einfluß der französischen Malerei ist bei diesen Bildern deutlich. Falls Esperlin nicht selbst schon vor 1765 in Paris war, muß sie ihm durch die zahlreich vorhandenen Nachstiche nahegebracht worden sein. Daß sich französische Beziehungen besonders in den Supraportenbildern ergeben, liegt auf der Hand; denn durch die reiche Ausstattung seiner Schlösser steht Frankreich hier an der Spitze, und auch das Schweizer Patrizierhaus öffnet ihm seine Türen. Verbindungen erkennt man vor allem mit Antoine Coypel und seinem Kreis. Man vergleiche den Triumph des Neptun Esperlins mit dem Triumph der Venus Coypels und die Zusammenhänge sind unwiderlegbar. Allerdings folgt Esperlin den Vorbildern nicht mehr so blind wie in seiner Jugendzeit; er übersetzt das Geschehene in persönlichen Stil und eigenes Kolorit. Daher darf man diese Bilder nicht in Einzelheiten miteinander vergleichen, sondern in der Gesamterscheinung. Aber die Figurentypen, das hellere Kolorit, und der Kompositionsgeschmack erklären sich nur durch französischen Einfluß.

Im Jahre 1764 arbeitete Joseph Esperlin für das von Samuel Werenfels erbaute Haus zum Dolder am Spalenberg eine Tapete mit der Geschichte des Verlorenen Sohnes. Tapetenmalereien als Ersatz für die kostbaren Gobelins sind im 18. Jahrhundert häufig. Heute befinden sich zwei Bilder aus dem Haus zum Dolder im Basler Historischen Museum. Falls

Esperlin noch mehr Tapeten für dieses Haus geschaffen haben sollte, so sind sie für uns wahrscheinlich verloren.

Das eine Bild zeit den Verlorenen Sohn als Schweinehirten; er sitzt betend an einen Baumstamm gelehnt und richtet den Blick reuevoll zum Himmel. Im Mittelgrund erblickt man eine strohbedeckte Hütte mit geöffneter Tür, die von dem Stamm des großen Baumes links zum Teil verdeckt wird. Wir sehen eine Wiese, reiche Baumlandschaft, in der wirr Sträucher wachsen und Schweine umherlaufen. Der große Baum im Vordergrund steht schräg zur Bildebene, breitet seine Zweige fast über den ganzen Himmel und wird vom Bildrand rechts überschnitten. Das Licht fällt senkrecht auf den Verlorenen Sohn, dessen Inkarnat hellbraun ist, um seine Lenden liegt ein weißes und ein hellgrünes Tuch. Die übrigen Farben wechseln zwischen einem Grau-Grün und Braun-Grün. Die Äste des Baumes sind tiefbraun, fast schwarz umrändert[60]). Eine Diagonale läuft von der rechten Ecke des Vordergrundes durch den Körper des Sohnes; ihre Richtung unterstreicht der danebenliegende Hirtenstab. Hierzu steht im Gegensatz die Schrägrichtung des Baumstammes, sodaß die Diagonalen von rechts vorn nach links und von dort wiederum nach rechts oben leiten. Die Lagerung des Körpers des Schweinehirten verbindet diese Diagonalen miteinander, so daß sie in einer Kurve zusammenfließen. Hier und auf dem Pendant fehlt jede Durchbildung der Details. In breiten Pinselstrichen ist die Darstellung festgehalten. Dies verdeutlicht vor allem die Behandlung der Baumkrone: hier sind grüne Farbtupfen aneinander gesetzt und lassen von weitem gesehen atmosphärisch die Formen verschwimmen. Sehr reizvoll wirkt das Verklingen der Landschaft, der Wiesen und Bäume am Horizont in hellem, durchsichtigem Duft. Bei diesen Wanddekorationen tritt die Farbwirkung besonders hervor, ja die Grobheit der Durchführung erhöht sogar die Ähnlichkeit mit dem Gobelin.

Das andere erhaltene Bild zeigt die Rückkehr des Verlorenen Sohnes in das Vaterhaus, bezeichnet „Joseph Esperlin invenit et pinx. 1764". Vor einer Pfeilerarchitektur auf einem Treppenabsatz kniet der Heimgekehrte vor dem Vater, der ihn umarmt. Eine jugendliche männliche und eine weibliche Person eilen auf der rechten Bildseite eine Treppe herab auf die Gruppe von Vater und Sohn zu. Der Sohn trägt ein hellgrünes Tuch um die Hüften, der Vater ein dunkelblaues Untergewand, das im Licht grünlich schimmert, dazu einen weinroten Mantel und eine rote Kappe. Damit sind die Hauptpersonen in hellerem und bestimmterem Kolorit gehalten als Architektur und Landschaft, für die grau-grünliche und bräunliche Farben gewählt wurden. Durch die Architekturmalerei, die zum ersten Mal

tatsächliche Tiefenwirkung erreicht, muß der Raum, für den die Tapete geschaffen war, eine Erweiterung erfahren haben, ein illusionistisches Prinzip, das bei Wandmalereien häufig Anwendung gefunden hat. Das Licht fällt von rechts oben auf die Gruppe, erleuchtet den halbnackten Oberkörper des Sohnes und seinen rechten Oberschenkel und streift flüchtig die Stirn des Vaters. Ein Lichtstrahl schimmert auf dem Saum des roten Mantels und auf dem vorgestellten Knie. Diese Beleuchtung der Hauptgruppe verstärkt ihre räumliche Anordnung. Der äußere Kontur von Vater und Sohn schließt sich zu einer aufsteigenden und fallenden Kurve; beide Körper werden miteinander untrennbar verbunden. In der Mitte der Gruppe entsteht so ein Raumkomplex, der von festen erhellten Formen, von den Armen und inneren Oberschenkeln der beiden Personen umbaut wird. Im Gegensatz hierzu wird der Oberkörper des Sohnes so grell beleuchtet, daß er fast flächenhaft wirkt. Das weiße Haar und der weiße Bart des Vaters umrahmen ein kräftiges Gesicht und verleihen dem Kopf mit der stark geschwungenen Nase etwas Majestätisches. Der Typ des Alten ist uns schon von anderen Esperlinbildern bekannt, aber selten ist er von so starker innerer Überzeugungskraft durchdrungen.

Die bildmäßige Verbindung der einzelnen Personen findet auch hier durch Diagonalen statt, während die hochgezogene Pfeilerarchitektur mit ihren Kreuzgratgewölben die Darstellung feierlich umhüllt. Der Kontrast des Hell-Dunkels, der Typ des alten Vaters rufen ein Erinnern an Rembrandt wach. Es wäre zu weit gegangen, wollte man hier aber von einem tatsächlichen Einfluß sprechen. Die Verbindung mit Rembrandt erklärt sich aus dem Zeitgeschmack nach der Jahrhundertmitte, der den Künstler von Neuem in Mode bringt. Durch dieses Bild lernt man Esperlin von einer neuen Seite kennen: keine dramatische Bewegtheit wie auf dem Bild von Hektor und Andromache, keine laute Freude Gestalten in einander entgegenwirkenden Stellungen aufzubauen; Gleichmaß, Ruhe und innere und äußere Ausgeglichenheit bringt das Bild zum Ausdruck, und darauf beruht sein besonderer Reiz. Darin dürfen wir wieder einen neuen Zug Esperlins in künstlerischer Entwicklung beobachten. Rokokohafte Formen zeigen nur die Begleitfiguren; der Künstler benutzt wohl eine Rokokokartusche als Schmuck der oberen Mauer, aber im Gesamtstil der Architektur wirkt sie eher anachronistisch.

Als letzte Arbeit Esperlins für Innenausstattungen seien die Gemälde im Haus zum Raben in Basel erwähnt. Die Dessus-de-portes zeigen keine Signatur, da aber das Deckenfresko im Treppenhaus 1766 entstand, dürften auch die übrigen Bilder in diese Zeit gehören. Innerhalb dieser Betrachtung bieten sie nichts Neues; sie tragen den gleichen Charakter wie die bereits

besprochenen Supraportenbilder. Dargestellt sind Scenen aus der griechischen Geschichte und Götterwelt. In dem „Triumph der Tugend und Sturz des Lasters" haben wir das einzige profane Fresko des Künstlers erhalten.

Athena, durch den über ihr sichtbaren Obelisken als Symbol ihrer Tapferkeit gekennzeichnet, stürzt links mit dem Medusenschild und einer zum Stoß erhobenen Lanze, dem hl. Michael gleichend, zwei männliche Gestalten in die Tiefe. In ihren Haaren ringeln sich Schlangen, und Schlangen halten sie in ihren Händen. Den vorderen Mann, der auf dem Rücken liegend in den Abgrund sinkt, kennen wir bereits von dem Deckenbild in Scheer als Personifizierung der Hölle. Der andere liegt auf der rechten Seite und wendet dem Beschauer den Rücken zu; durch das Hell-Dunkelspiel auf seinem Körper erscheint dieses Laster, das im Sturz den Arm in die Höhe streckt, fast plastisch modelliert. Eigentümlich wirkt diese dunkle, fast schwarze Hand, die sich als düstere Silhouette von dem lichten Grund abhebt. Athena hat ihren Fuß auf den Arm dieses Lasters gestellt, einen Augenblick später wird sie die Lanze schleudern, ihre Körperlast wird sich auf den vorgestellten Fuß legen, und damit das Laster vollends in die Tiefe gleiten. Dieser Teil der Darstellung ist von der gespannten Erwartung dieses Augenblicks erfüllt, aber noch hält sich Athena im Gleichgewicht und ihr anderer Fuß steht mit erhobener Ferse auf einem Felsen. Die Göttin trägt einen grauen mit Gold verzierten Brustpanzer, dazu einen leuchtend roten Mantel, der zu dem flaschengrünen Tuch des einen Lasters kontrastiert. Eine im Vordergrund knieende Frau in rosafarbenem Kleid wird von einer anderen Tugend, die auf Wolken über ihr sitzt, am Arm emporgezogen. Die Knieende ist als Wissenschaft durch das Buch, das sie unter dem Arm hält, zu deuten; neben ihr hockt auf einer Felsspitze ein Putto und schaut mit einem Fernrohr zum Himmel. Reizend ist dieser Putto mit seinen rundlichen, drallen Gliedern, grotesk wie er das riesige Fernrohr mit seinen winzigen, dicklichen Händen umfaßt. Den Untergrund der übrigen Handlung bilden schwere Wolkenmassen, die sich bei dem Lastersturz schwarz zusammenballen und bei den Tugenddarstellungen leichter und heller werden. Die Wissenschaft wird von der Poesie, die in weißem Gewand und gelbem Mantel schräg über ihr auf den Wolken sitzt, emporgehoben, Pegasus, ihr Attribut, ist hinter ihr auf einem Felsen sichtbar. Über dieser Scene sehen wir Prudentia mit einem Spiegel in der Hand, eine Schlange ringelt sich um ihren Arm, und Putten streuen Blumen auf sie herab. Als Personifizierung des Majestätischen und als Gebieterin aller anderen Tugenden thront eine königliche Frau über dem Ganzen, sie trägt als Zeichen ihrer Würde das Szepter in der Hand, neben

ihr ruht ein Löwe, und ein Putto fliegt mit einem Lorbeerkranz und einem Palmenzweig auf sie zu. Sie erscheint wohl als Symbol des reichen Bürgertums und kennzeichnet die Macht des patrizischen Hauses. Derartige Allegorien von Tugend und Laster waren im 18. Jahrhundert sehr beliebt. —

Die illusionistische Farbstimmung des Freskos hebt den Ausdruck des Ganzen. Das Chiaroscuro versinnbildlicht noch einmal das Thema. Die Düsterheit im Bereich des Lasters und der Erde im Vordergrund verleihen dem vorderen Bildteil einen sicheren Abschluß, und die dunklen Wolken an den Seiten werden in der Mitte des Plafonds so aufgelichtet, daß der Himmel im oberen Teil hellblau schimmert. Dadurch wird wieder jene Auflichtung erreicht, die ein Merkmal illusionistischer Stilabsicht ist, und die nicht auf perspektivischen Verkürzungen, sondern auf der Aufhellung des Kolorits in das Unendliche beruht. Etwa in einem Kreis ordnen sich die Gestalten um den freien Mittelpunkt. Eine Langweiligkeit dieser freien Mitte verhindert die hineinragende Hand des Lasters. Das Bild, an sich durchaus flächenhaft komponiert, erhält durch das Helldunkel und die stark verkürzten Gestalten der Laster eine bedingte Tiefenwirkung. Abgesehen von der obersten Virtus, die in beharrender Stellung erscheint, dadurch aber aus dem Rahmen des Übrigen herausgehoben wird, sind alle Gestalten in Bewegung dargestellt. Durch die einander immer widersprechenden Schrägrichtungen im Aufbau der einzelnen Personen erscheint die Komposition in einem serpentinartigen Aufstieg.

Dieses Plafondbild gehört in die Reihe der besten Schöpfungen unseres Meisters.

Als letztes Werk ist in diesem Kapitel das Gemälde: „Jugend und Alter" aus dem Jahre 1767 anzuführen[61]). Vorläufig steht dieses Bild mit seiner genrehaften Darstellung einzigartig im Werk Esperlins. Eine junge Frau, die auf der rechten Bildseite sitzt, reicht ein Glas einem neben ihr stehenden jungen Mann, der mit seiner Rechten Wein in das Glas gießt. Rechts hinter dieser Gruppe, die auf einer Stufe erhöht im Raum angeordnet ist, ein Fenster, durch das Licht in das Zimmer strömt. Im Mittelgrund links sehen wir einen alten, weißbärtigen Mann, der von dem Buch, in dem er las, aufschaut und zur „Jugend" hinüberblickt. Neben ihm hockt seine Frau vor einem offenen Kamin und hält die Hände über das wärmespendende Feuer. Die vier Personen sind in ein Dreieck, das von rechts vorn nach links hinten den Raum durchschneidet, und dessen Scheitelpunkt mit dem Kopf des jungen Mannes zusammenfällt, eingebunden. Wirksam hebt sich das gelbe Kleid der jungen Frau, über dem ein weißer bis zum Knie geschürzter Rock liegt, von dem venezianischroten Gewand und kobald-

blauen Mantel ihres Begleiters ab. Über dem blauen Gewand des Greises liegt ein grau-violetter Mantel. Das moosgrüne Kleid der alten Frau schimmert an den vom Feuer erhellten Stellen hellgrün. Harmonisch wirkt die Lichtführung des Bildes. Die schwache Helligkeit, die durch das Fenster eindringt, beleuchtet nur den Mantel des alten Mannes. Den lichtesten Teil des Bildes bildet die Gruppe des jungen Paares, die von rechts her, erhellt wird. Für sich gesondert erscheint das Feuer des Kamins. Danach haben wir auf dem Bild drei verschiedene Lichtquellen, die die Gestalten inhaltlich voneinander trennen; die Weichheit und Unaufdringlichkeit des Lichts läßt ihre Konturen malerisch verschwimmen. In dem genrehaften Ton des Bildes spürt man Erinnerungen an holländische Bilder, was besonders der Rembrandt-Typ des Greises und die Raumstimmung verdeutlicht. Aber die holländischen Elemente werden von der allegorischen Rokokoatmosphäre der Handlung verhüllt.

IV.

Die Kirchenbilder der späteren Jahre.

Die Aufträge für Kirchenbilder lassen mit dem Beginn der Basler Zeit nach und stehen verglichen mit den zahlreichen dekorativen Arbeiten und der Menge der Bildnisse nur noch vereinzelt da.

Noch einmal stand Esperlin im Dienst des Fürsten Joseph Wilhelm Ernst zu Fürstenberg. 1765 rief ihn dieser nach Heiligenberg, damit er für den neuerrichteten Hochaltar der Schloßkapelle das Altarblatt male. 1757 hatte man den alten Altar abgerissen, daraufhin beauftragte man Joseph Anton Faichtmayer und seinen Schüler Johann Georg Dirr mit dem neuen Hochaltar, den Franz Widmer aus Donaueschingen 1766 faßte[62]). 1879 wurde er anläßlich einer Restauration der Kapelle beseitigt, und das Altarblatt Esperlins von Fürst Karl Egon zu Fürstenberg der Wallfahrtskirche Baitenhausen bei Meersburg geschenkt, in der es sich noch heute befindet.

Wir haben in dem Heiligenberger Altarblatt eins der wenigen Werke Esperlins vor uns, über dessen Auftrag wir archivalisch genau unterrichtet sind[63]).

Das Altarbild ist mit „Joseph Esperlin invenit et pinxit año 1765" bezeichnet. Mit ausgebreiteten Armen von Engeln begleitet und getragen schwebt Maria gen Himmel; Apostel und Frauen sind um das offene Grab versammelt. Im Vordergrunde liegt eine zusammengekauerte Gestalt, neben ihr sitzt

Petrus mit den Schlüsseln in der Hand. Die übrigen Apostel richten den Blick zu dem wunderbaren Geschehen empor, andere blicken kniend oder stehend voll Staunen in die leere Grabstätte, weiter hinten in der Berglandschaft tauchen noch drei andere Apostel auf. Petrus beherrscht den Bildvordergrund und mit den anderen Gestalten und der Schräganordnung des Grabes verräumlicht er die Komposition, für die die Berglandschaft im Hintergrund wieder nur Staffage bedeutet.

Zwischen dem oberen Teil des Bildes — Madonna mit Engeln — und dem unteren Teil — Apostel und Grab — besteht eine deutliche Trennung. Darin liegt eine gewisse Angleichung an die klassische Richtung der Barockmalerei. Denn wenn bei den Himmelfahrten Annibale Carracci's eine einheitliche Schrägbewegung das Oben und Unten miteinander verbindet, so erkennt man hier eine deutliche Cäsur, die, allerdings mit betonter Einschränkung, an die klare Zonentrennung raffaellischer Bilder erinnert. In ihrer Gesamtbewegung unterstellt sich die Komposition einer Diagonale. Eine Verbindung zwischen oberem und unterem Bildteil ergibt sich durch die Handbewegung Petri, die von dem lilientragenden Engel aufgegriffen wird. Eine gesonderte Betrachtung der Himmelsgruppe zeigt auch hier die Diagonale. Die Lichtführung unterstreicht die Richtung der Komposition. Der Hauptlichteinfall ist links etwa in halber Höhe zu beobachten und verläuft von dort diagonal nach unten und oben, sodaß rechts auf dem Bild die größte Dunkelheit herrscht, andererseits aber die Apostelgruppe stärker im Schatten bleibt als die himmlische Scene. Dadurch entsteht eine wechselhafte malerische Belebung der Oberfläche. Über der Madonna bleibt ein Stück des Himmels frei, der von Engelsköpfchen umgeben eine dritte Bildzone symbolisiert, in den die Madonna hineinschweben wird: das Jenseits; dieses in das Geschehen hineinbezogen, verleiht der tatlichen Darstellung eine illusionistische Erweiterung.

Das Bild, das heute völlig vernachlässigt und beschmutzt ist, zeigte in Farbe undAusdruck ursprünglich sicher besondere Qualität; jetzt erkennt man dieses höchstens bei der Madonnengruppe in dem wirklichen Schweben Marias und in den reizenden Bewegungen der Putti, die in ihrer Grazie dem Bild eine anmutige Note schenken.

In den letzten Jahren seines Lebens erhielt Esperlin noch einmal einen Freskoauftrag in der St. Ursenkathedrale in Solothurn. Diese, eine dreischiffige, tonnengewölbte Kirche mit einer Kuppel über der Vierung, ist in den Jahren 1762 bis 1773 von den beiden Pisoni, Gaetano Matteo und Paolo Antonio Pisoni erbaut worden[64]). Nachdem man zunächst eine völlige Ausmalung der Kuppel geplant hatte, faßte man schließlich den

Entschluß, nur die vier Kuppelzwickel mit Fresken ausstatten zu lassen.

Am 15. April 1770[65]) bietet Esperlin seine Arbeit der Solothurner Baukommission an. Auf sein Schreiben erhält er zur Antwort, daß er einen Kostenanschlag einsenden und berichten solle, welche Motive er für die Darstellung geeignet halte. Der gleiche Auftrag wird Domenico Pozzi übermittelt. Bereits im Mai ist Esperlin selbst mit Entwürfen in Solothurn und verlangt für die Ausführung einer Darstellung 20 Louisdors. Da die Kommission aber noch keinen festen Entschluß fassen konnte, ging Esperlin wieder nach Basel zurück; es wird ihm aber versichert, daß er, falls ihm der Auftrag nicht zugesprochen werde, die Skizzen bezahlt erhielte[66]). Esperlins Entwürfe wurden von Pisoni, dem man sie vorlegte, für „kunstfrei" befunden, der Preis erschien günstig, das Thema der vier Opfer aus dem Alten Testament glücklich gewählt; man zog ihn daher Domenico Pozzi vor. Am 7. Juli 1770 schloß man mit Esperlin den Accord, er kam nach Solothurn und ging an die Arbeit. Bereits im September des gleichen Jahres sind die Arbeiten beendet; denn unter dem 19. September ist im Ratsprotokoll die Bitte Esperlins vermerkt, ihm für die fertigen Malereien ein Attestatum[67]) auszustellen. Die Form des Attestatums, das er bei seiner Rückkehr nach Basel erhielt, ist ein sicherer Beweis für die Zufriedenheit, mit der die Baukommission sein Werk betrachtete.

Die vier Kuppelfresken mit den Opfern des Alten Bundes — Abrahams Opfer, Noes Opfer, das Opfer Kains und Abels und das Opfer des Melchisedech — verleihen der kühlen Architektur der Kuppel eine glückliche Bereicherung. Die sparsame Verwendung der Malerei verhüllt aber nicht ihre Struktur, sie verhindert nur eine eintönige Kälte. Geschickt hat Esperlin seine Aufgabe erkannt. Seine Fresken durften nicht durch starke Farbigkeit und barocke Bewegtheit ein selbständiges Leben im Raum führen, sondern mußten sich als dekorativer Schmuck der Tektonik des Ganzen einfügen.

Der vereinfachte und klare Bildaufbau, der deutliche Verzicht auf exzentrische Bewegungen und Verkürzungen, das Einbauen der Gestalten in hintereinanderliegende Flächen, die Anwendung der Isokephalie, führt uns plötzlich den Stilwandel des Künstlers zur klassizistischen Malerei vor Augen, den ein Vergleich der Kuppelfresken mit der Himmelfahrt Mariae in Baitenhausen noch greifbarer macht. Hier versucht der Künstler nicht mehr den Beschauer in die himmlischen Geschehnisse hineinzubeziehen und eine Verbindung zwischen Himmlischem und Irdischem herzustellen, wie es bei den Fresken in Scheer der Fall war. Auch farbig ist die Veränderung augenfällig: dort schwere Farben in großen Flächen, hier zarteres und leichteres

Kolorit in differenzierten Zwischentönen. Häufig wird Violett benutzt und auf die Hell-Dunkeleffekte verzichtet[68]).

Zwei Jahre später taucht Esperlin wieder als Bewerber für den Auftrag einiger Altarblätter in Solothurn auf[69]). Am 2. Oktober 1772 berichtet das Protokoll der Baukommission, daß Esperlin mehrere Skizzen für Altarblätter vorgewiesen, von denen man vier ausgewählt habe: die hl. Anna mit der schlafenden Maria auf dem Schoß und dem hl. Joachim, den Tod Josephs, die Kreuzigung und endlich die Taufe Christi. Als Lünettenbilder soll Esperlin über die Kreuzigung die hl. Veronika, über die Taufe Christi den hl. Michael malen. Esperlin werden für diese vier Bilder 400 Dukaten mit der Bedingung angeboten, daß er zwei dieser Bilder zum kommenden Pfingstfest, die beiden anderen aber ein Jahr später abliefere. Der Künstler übernimmt den Auftrag, verlangt aber für die beiden Aufsatzbilder eine besondere Summe; es wird ihm aber nur eine „anständige Diskretion" versprochen. Fünf Tage später, am 7. Oktober, wird Esperlin nach Basel geschrieben, er solle mit seiner Arbeit bis auf „fernere Verordnung" innehalten. Man wünsche nur, daß er mit der Kreuzigung nach „vorgelegt gutgeheißener Zeichnung" fortfahre, über die übrigen Bilder gebe man ihm in Kürze näheren Bescheid. Der Preis bleibt 100 Dukaten pro Bild.

In einer Ratssitzung kommen nun die verschiedenen Meinungen über das Thema der Bilder zur Sprache, und man entscheidet statt der Heiligen die Geheimnisse des Glaubens darstellen zu lassen.

Esperlin wird am 19. Oktober 1772 von der beschlossenen Veränderung benachrichtigt: er habe für die zwei Altäre mit Architektur die hl. Weihnacht und die Himmelfahrt Christi zu malen, für die Nischen unter den kleinen Orgeln aber die Kreuzigung mit dem Ölberg und die Auferstehung Christi mit dem Noli me tangere als Lünetten. Für die Bilder, für die noch keine Skizzen vorliegen, solle er sie einsenden, damit man sehe, ob seine Entwürfe Gefallen finden.

Bereits eine Woche später, am 25. Oktober, verändert man in Solothurn wieder die Pläne. Man verlangt von Esperlin nun als Lünettenbild der Kreuzigung die eherne Schlange, und über die Auferstehung Christi den Propheten Jonas. Außerdem schreibt man ihm, daß für dieses Bild weniger Figuren notwendig seien, und er sich daher über den Preis, zumal er für dieses Bild noch keine Skizzen angefertigt habe, nicht mehr beschweren könne. Für den dritten und vierten Altar bleibt man bei der hl. Weihnacht und dem Pfingstbild.

Die endlich eingesandte Skizze für die Auferstehung Christi findet nicht den Beifall der Kommission und man macht Esper-

lin nun bindende Angaben[70]) für die Gemälde, die jeden persönlichen Gedanken und jede eigene Vorstellung des Künstlers unterbinden.

Das Bauprotokoll berichtet am 23. Mai 1773, daß Esperlin mit den fertigen Gemälden für die zwei Nischenaltäre: Kreuzigung Christi und Auferstehung persönlich nach Solothurn gekommen sei, gleichzeitig aber bei der Kommission vorgebracht habe, die zwei anderen Bilder: hl. Weihnacht und hl. Pfingsten der vielen Figuren wegen nicht für den verabredeten Preis liefern zu können. Auf die Frage: warum er die beiden Lünettenbilder noch nicht fertig habe, rechtfertigt er sich mit dem Hinweis, daß diese erst veraccordiert werden müßten. Die Baukommission entgegnet, daß die Bilder bereits mit der „versprochenen Diskretion" veraccordiert waren; wenn er die beiden anderen Gemälde nicht für 200 Dukaten arbeiten könne, so hätte er im vorhergehenden Jahr Einspruch erheben müssen; da dieses nicht geschehen, mußte man sein Einverständnis annehmen. Esperlin entschuldigt sich mit einer Krankheit, die ihn damals verhindert hätte, hierzu Stellung zu nehmen, im übrigen habe er die versprochene Diskretion auf die gesamte Arbeit, nicht auf die beiden Aufsatzbilder bezogen, und verlangt nun für jedes Lünettenbild 16 Louisdors, für die beiden anderen Gemälde aber 114 Dukaten 6 frs. mehr. Da er sich mit keinem anderen Vertrag einverstanden erklärt, erhält er die 200 Dukaten für die fertigen Gemälde. Die übrigen Bilder will man einem anderen Künstler in Auftrag geben. Unter dem 15. Januar 1774 wird im Bauprotokoll ein Schreiben Esperlins vom 17. Dezember 1773 erwähnt, worin dieser für fünf Zeichnungen Bezahlung verlangt. Auf dieses Schreiben hin wiederholt man Esperlin noch einmal das Angebot, die Bilder „Pfingsten und Weihnachten" und die fehlenden Lünetten für abgelieferten Altarblätter zu arbeiten für ein Honorar von 250 Dukaten, wenn er bis künftige Pfingsten antworte. Als dieser Zeitpunkt verstrichen ist, ohne daß der Künstler von sich hören ließ, schließt man im September 1774 mit Nicolas Guibal (1725—1784) einen Accord. Als Entschädigung für die Entwurfzeichnungen schickt man drei Louisdors nach Basel. Den Bittschriften seiner Frau nach dem Tod des Künstlers, ihr für die Skizzen die üblichen zwei Louisdors zukommen zu lassen, wird nicht mehr entsprochen.

Dieses Hin und Her über die Solothurner Bilder, von denen nur zwei von Esperlin wirklich gemalt wurden, wirft auf seine Arbeit ein bedeutsames Licht. Esperlin begann mit dem Willen etwas zu leisten. Das dauernde Ändern der Pläne, der Zwang bei den einzelnen Darstellungen aber lähmte seine Schaffensfreude; die finanzielle Kleinlichkeit der Auftraggeber vergrößert dieses Hindernis, und die Krankheit, die Esperlin befällt, setzt seinem Schaffen vollends ein Ende.

Diesen tatsächlichen Hintergrund muß man sich bei der Betrachtung der Solothurner Gemälde vor Augen halten: Die Kreuzigung entstand aus der unabhängigen Schöpferkraft des Künstlers, bei der Auferstehung dagegen mußte er genau den Angaben der Baukommission folgen.

Der Nischenaltar des linken Querschiffs zeigt die Auferstehung Christi, bezeichnet mit: „Jos. Esper invenit e pinxit A 1773". Über der Darstellung liegt tiefes Dunkel gebreitet, aus dem Christus in lichtem, fahlen Inkarnat, umgeben von einer gelbbräunlichen Gloriole, mit einem etwas undefinierbar gelbrötlichen Mantel bekleidet, förmlich herausgestoßen wird. Man bemerkt nur geringe Abweichungen von den Richtlinien der Baukommission. Im Ganzen gesehen gehört das Bild aber zu den weniger bedeutenden Werken des Meisters. Flach, fast brettartig ist der Leib Christi, Esperlin versuchte dadurch die substanzlose Erscheinung des Heilandes zu kennzeichnen, ohne daß ihm dies überzeugend gelang, maniriert die Bewegung, unangenehm die Schattenfläche unter dem rechten Arm und die Faltenbildungen des Mantels. Die Glorie schimmert nicht mehr als flutendes Licht, sondern fällt in breiten Parallelstreifen auf den linken stehenden Wächter, der seine Augen mit dem Schild vor der blendenden Helligkeit deckt. Unförmig groß und breit ist die Grabplatte, die fast den ganzen unteren Teil des Bildes einnimmt, und die auch durch ihre graugrünliche Farbe wenig ansprechend wirkt. Am besten ist die in sich zusammengekrümmte Gestalt des im Vordergrunde liegenden Kriegers, während ein anderer rechts in der Dunkelheit fast völlig verschwindet.

Ganz anders das Pendant im rechten Querschiff. Christus ist an das Kreuz geheftet, schwer hängt der Körper an den durchbohrten Händen. Das unendliche Dulden, der unerträgliche Schmerz sprechen aus den ruckartigen Bewegungen des Leibes; ein Zucken stößt die rechte Hüfte nach außen, der Kopf ist auf die Schulter gesunken, der Mund zum letzten Schrei geöffnet. Mit aller Kraft versucht der Heiland die Qual der letzten Minuten zu ertragen. Das warme Licht mildert aber die Realität des Geschehens. Zu Füßen des Stammes liegt Magdalena als hingebungsvolle Magd. Hinter ihr wird Maria, die in dem alten Ohnmachtsmotiv dargestellt ist, von Johannes und einer neben ihr stehenden Frau gestützt. Rechts hinter dem Kruzifixus reitet Longinus. Das Kolorit ist einheitlich gehalten, keine Farbe tritt bei den Assistenzfiguren hervor, Braun, Rotbraun, Grüngrau, Violett, Blauschwarz, gehen ineinander über. Grauweiß schimmert der Leib Christi, violette Schatten liegen auf seinem Gesicht. Die Sonne bedecken Wolken, nur neben dem Kreuz durchdringt sie ein Schein und erleuchtet den Himmel in rötlichem Glanz. Ein Vergleich des Kreuzigungsbildes von 1743

im Schloß Mittelbiberach mit diesem verdeutlicht die Unterschiede und die Entwicklung des Künstlers. In dem früheren Gemälde hatte der Körper Christi durch die Helldunkelkontraste feste kubische Form, alles wirkte gedrungener und kompakter. Die Farben waren leuchtender, und Raum lag zwischen Maria und Johannes und Magdalena. Hier in Solothurn haben die Figuren schlankere Proportionen, der Körper Christi erscheint vergeistigter und substanzloser. Die Komposition ordnet sich Vertikal-Linien ein, und die Handlung konzentriert sich auf die Person Christi. Durch den Verzicht auf Verkürzungen der Gestalten, durch die vorherrschenden Vertikalen werden die Personen nicht mehr verräumlicht, sie fügen sich hintereinanderliegenden Ebenen ein. Trotz der heftigen Bewegung des Jüngers, trotz der Frau, die links im Vordergrund in die Kniee gesunken das Gesicht in den Händen verbirgt, ist das Thema weniger pathetisch behandelt. Hier wird uns nicht die Geschichte der Kreuzigung Christi erzählt, und mit betonter Bewegtheit sinnlich verdeutlicht, sondern der Gedanke des Kreuzestodes in der Darstellung verwirklicht.

Zum Schluß dieses Kapitels muß noch auf zwei Kirchenbilder (Seitenaltäre) in Schönenwerd (Kanton Solothurn) hingewiesen werden. Es sind die letzten Werke, die wir von der Hand Esperlins besitzen. Das linke Seitenaltarblatt ist „Joseph Esper invenit e pinxit 1774" bezeichnet. Wie aus den Akten der Baukommission in Solothurn hervorgeht[71]), hat Esperlin seiner Krankheit wegen die Arbeit in Schönenwerd nicht beenden können. Dies scheint aber nur auf das rechte Seitenaltarblatt zuzutreffen, das in der Tat einen anderen Pinselstrich erkennen läßt, während die Taufe Christi unbedingt dem Oeuvre Esperlins angehört. Es wäre möglich, aber infolge der verlorenen Zeichnungen läßt es sich nicht beweisen, daß Esperlin für diese beiden Bilder Skizzen, die er für die Altarbilder in Solothurn anfertigte, verwandt hat; denn sowohl die Taufe als auch die Geburt Christi waren einmal für die Solothurner Kathedrale bestimmt.

Die Taufe zeigt eine Abwandlung des Donaueschinger Bildes. Durch den schlechten Zustand des Bildes und durch den geringen Einsatz persönlicher Ausdruckskraft steht diese zweite Fassung aber durchaus hinter Donaueschingen zurück. Die kühle Objektivität der Darstellung läßt die neuen Stilelemente des Klassizismus hervortreten. Die Landschaft hat nichts mehr von dem schimmernden Lichtweben, und die akademische Behandlung des Körpers wird in keiner Weise durch den Kontrast des Hell-Dunkel, durch die Gegensätze im Aufbau der Personen gemildert; das Flächenhafte der Gestalten tritt auch hier hervor, Christus und Johannes werden einfach einander gegenübergestellt.

Das rechte Bild: die Geburt Christi im Stall trägt keine Bezeichnung. Die Farbscala ist viel greller als auf anderen Bildern Esperlins, der Pinselstrich weist auf eine fremde Hand, die Komposition dagegen entspricht den Gewohnheiten unseres Meisters. Daher darf man nur den Entwurf Esperlin zuschreiben, während die Ausführung in französischem Geschmack von einem anderen Künstler stammen muß.

Auf den Schönenwerder Bildern spürt man das Nachlassen der Gestaltungskraft und Ausdrucksfähigkeit. Krankheit und Enttäuschungen müssen lähmend auf Esperlin gewirkt haben, sodaß ein Abstieg unverkennbar ist. Die Tafeln in Schönenwerd sind daher nur für denjenigen von Interesse, der sich mit dem ganzen Werk Esperlins befaßt.

V.

Das Bildnis.

Die frühesten erhaltenen Porträtbilder Esperlins stammen aus der ersten Zeit seiner Basler Tätigkeit und zwar aus dem Jahre 1757.

In diesem Jahr malte Esperlin ein Kniestück des Basler Professors Peter Ryhiner (1692—1772)[72]). Der Dargestellte trägt den Professorentalar mit weißer Halskrause und grauer Perücke. Die Lippen fest aufeinandergepreßt, sieht er mit kühl abwägendem Blick den Beschauer an. Dieses „Ausdembildheraussehen" ist auf allen Porträtbildern Esperlins zu beobachten. Die rechte Hand hält ein Buch. Mit Hilfe von Licht und Schatten ist sie besonders sorgsam modelliert und wird zu einem starken Ausdrucksmoment des Bildnisses erhoben. Die andere Hand bleibt versteckt. Häufig kann man auf Esperlins Porträtbildern das Fehlen einer Hand feststellen. Auf dem schwarzen Talar liegt ein grünlicher Schimmer, der stellenweise vom Licht getroffen in einen Grauton hinüberwechselt. In der Glätte der Oberfläche und in der vertriebenen Malweise liegt eine gewisse Härte, die auf späteren Bildnissen vermieden ist.

Aus der gleichen Zeit stammen zwei Porträts von Iselin-Forcart und seiner Frau[73]). Es sind Brustbilder, die durch eine leichte Drehung der Köpfe zueinander in Beziehung gebracht sind. Der Mann trägt eine braune Jacke mit schwarzer Halsbinde und weißem Spitzenjabots, seine Frau ein gelb-grün geblümtes Kleid; leuchtend hebt sich von der weißen Haut der rote Halsschmuck ab. Beide sitzen vor einem fast gleichmäßig braunem Hintergrund.

Stellen wir diesen Bildern ein zeitgenössisches französisches Gesellschaftsporträt gegenüber, und die Unterschiede werden deutlich. Jean-Marc Nattier z. B. legt viel mehr Gewicht auf das Gewand, auf die Durchbildung der Stoffe. Die Personen bemühen sich ihre Individualität zu verbergen und bleiben bei dem konventionell höfischen Lächeln. Fast alle sind dem gleichen kompositionellen Schema unterstellt.

Auch hier können wir bedingt von einem repräsentativen Porträt sprechen, das aber stärkere Betonung auf die Eigenheiten der Persönlichkeiten legt und für die das Gewand nur Bekleidung, nicht Hauptzweck ist. Der Dargestellte erregt hier die Sympathie des Beschauers durch seine freundlich blickenden Augen und durch das Lächeln, das in seinen Mundwinkeln zuckt; beinahe kindlich wirkt die Frau. Die Erinnerung an das italienische Porträt des ausgehenden Seicento ist hier noch ein wenig bewahrt.

Gleichzeitig malte Esperlin das Porträt von Robert Ritter-Falkner[74]), der hinter einem Tisch sitzt, auf dem Schreibutensilien verstreut liegen; im Hintergrund links erscheint ein Ausblick auf eine Landschaft. Das Gemälde ist in dunklen Farben gehalten: die moosgrüne Jacke des Dargestellten wird mit einem noch dunkleren Grün gemustert, für das Inkarnat gebrauchte Esperlin viel Rot, das in der Mundgegend etwas unangenehm wirkt. Von rechts oben fällt das Licht auf die Gestalt, beleuchtet die rechte Körperhälfte, der linke Teil des Bildes dagegen bleibt im Schatten. Hier hat Esperlin wieder mit skizzenhaftem Pinselstrich gearbeitet. Breit trägt er die Farbe auf die Leinwand auf, verzichtet auf die klare Umrißlinie, läßt die Konturen verschwimmen und vereinheitlicht durch das Verschmelzen einzelner Farben die Oberfläche.

Aus dem Jahre 1757 stammen noch vier Kniestücke in Kieler Privatbesitz. Zwei Porträts eines älteren Ehepaares: Samuel Ryhiner und seine Frau Esther geb. Fürstenberger, und ihr Sohn Johannes mit seiner Frau Maria geb. Iselin. Das ältere Paar sitzt einander zugewandt hinter einem Tisch; beide legen die dargestellte Hand auf das Buch, das vor ihnen liegt, beide sind schräg zum Bildrand angeordnet und blicken den Beschauer an. Stärker als bei den bisher besprochenen Bildern kommt die gesellschaftliche Stellung der Porträtierten zum Ausdruck. Der ältere Herr mit gedrungener Gestalt, ernst im Ausdruck, hält durchaus den Abstand zum Beschauer. Merkwürdig wirkt zu den etwas derben Zügen des Gesichtes die gepflegte, fleischige Hand. Die scharfen Linien seiner Frau sind durch das Lächeln, das um ihren Mund spielt, gemildert. Ihr Sohn ähnelt ihr außerordentlich mit seinen hochgezogenen Brauen, dem forschenden Blick und der kräftigen Adlernase. Er sitzt im Hausrock vor einem Kamin und hält in seiner Linken eine englische Pfeife.

Seine Frau sitzt in weißem Négligé und rosafarbenem Mieder vor ihrem Toilettentisch. Würdevoll aufgerichtet, scheint sie etwas in Gedanken versunken zu sein. Man liest verwundert, daß sie erst 22 Jahre alt ist. Diese Bildnisse werfen ein bedeutsames Licht auf Esperlins Porträtmalerei. Die knappe, aber treffende Charakteristik der Personen wirkt fast naturalistisch. Sie führt den Beschauer in die Basler bürgerliche Gesellschaft der Jahrhundertmitte. Die Strenge und Würde der selbstbewußten Haltung wird nicht gefällig umhüllt, sondern in vollster Wirklichkeit festgehalten. Das Buch, die Pfeife oder der Toilettentisch sind nicht nur leblose Beigaben; sie werden zum bezeichnenden Merkmal des Charakters erhoben. Die Bildnisse des jungen Paares zeigen leicht genrehaften Ausdruck. Man muß betonen, daß die Bilder im Jahre 1757 entstanden, wo die bürgerliche Bildnismalerei noch in den Anfängen stand. Esperlin wurde durch das Schweizer Bürgertum zu ihr gewiesen, aber ein Vergleich mit der zeitgenössischen Basler Porträtmalerei zeigt Esperlins überragende Lösung. Seine Bilder vermitteln uns die Dargestellten in ihrer Wirklichkeit; er entfernt sich von ihr aber im gleichen Augenblick, trennt sich von einer rein objektiven Beurteilung und veranschaulicht die seelische Haltung der Menschen.

Aus dem folgenden Jahr sollen zwei Kniestücke von Johannes Ryhiner und seiner Frau Maria Ryhiner geb. Iselin herausgegriffen werden[75]). Beide sind mit „Joseph Esperlin pinxit 1758" signiert. Der Mann sitzt en face. die Frau schräg zur Bildebene, die Köpfe beider sind nach vorn gerichtet. Beide sind in ruhiger Haltung bewegungslos dargestellt. Die weiche Behandlung der Formen und die schimmernde Duftigkeit der Farben auf dem Damenbildnis verleihen der Gestalt besondere Lebendigkeit. Das kräftige Rosa ihres seidenen Gewandes, unterstrichen von dem Weiß des Einsatzes, hebt sich von dem moosgrünen Vorhang, dessen Farbton noch einmal von dem Hals- und Ohrenschmuck variiert wird, wirksam ab. Das Licht modelliert die Körperformen, gleitet an den Konturen entlang, die, vom Licht getroffen, ihre Lokalfarbe verändern. Trotz des Stillsitzens und der geraden Haltung der Dame wird eine Steifheit durch die ausdrucksvolle Belebung der Gesichtszüge vermieden.

Zwei andere Kniestücke aus dem Jahre 1759 zeigen Jeremias Wild-Soxin und seine Frau Ursula[76]). Beide Personen wenden sich ein wenig einander zu, während die Köpfe aus dem Bild herausschauen. Besonders fein beobachtet der Künstler, wie sich das schwarze Haar der Dame von ihrer schneeweißen Stirn abhebt, wie der goldene Kopfschmuck in der Frisur glänzt. Mit großer Sorgfalt und mit Liebe am Detail ist hier das Blumenmuster des Kleides und der Halsschmuck durchgearbeitet.

Das Gesicht im Ausdruck zurückhaltend modelliert Esperlin mit Hilfe von Licht und Schatten sorgsam. Die hochgezogene Braue, die großen dunklen Augen kennzeichnen eine beobachtende Haltung, die aber durch die Weichheit und Rundung der Körperformen gemildert wird. Ihr Mann trägt in seinem selbstsicheren, breitspurigen Dasitzen, durch die beinah quadratische Kopfform den Typus des soliden, gutgestellten Bürgertums fast behäbig zur Schau. Zu beachten ist die wellenförmige Lichtführung auf seinem Anzug, wechselnd werden helle Flächen gegen dunkle gesetzt. Auf beiden Bildern fallen die weichen, dicklichen Hände auf, die im Kontrast zu der nervös angespannten Hand auf dem Bildnis des Professor Ryhiner stehen. Bei der Wiedergabe solcher Einzelheiten verläßt Esperlin seine rein objektive Beobachtung; in sie legt er, wenn manchmal auch nur andeutend, eine Charakteristik der Persönlichkeit, eine Wiedergabe der verschiedenen Temperamente und hierin macht sich trotz der Wahrung traditioneller Formen, verglichen mit dem Barock- und Rokokoporträt, eine leise Veränderung der Grundeinstellung dem Bildnis gegenüber geltend.

In das gleiche Jahr gehört das Porträt des Samuel Faesch[77]). Das Kniestück zeigt ihn als 77jährigen kurz vor seinem Tode. Der Kopf erscheint wiederum fast en face, der Körper dagegen hält sich schräg zur Bildebene. Samuel Faesch trägt einen braunen Anzug mit blauem Kragen, er sitzt auf einem grünen Sessel mit brauner Lehne vor braungetöntem Grund. Mächtig wirkt die Adlernase, die Augen blicken fast spottend, ein leicht mokantes Lächeln spielt um dem Mund. Die linke Seite des Gesichtes wird vom Licht getroffen, es tanzt in dem Grau der Perücke und lockert die einzelnen festgedrehten Locken auf. Die Lichtführung beruht nicht auf naturalistischer Beobachtung, sondern dient der Belebung der Farben und der Geschlossenheit der Komposition. Die linke Hand, die auf der Sessellehne liegt, erscheint pergamenthaft durchsichtig, die feine Änderung ist bis ins Detail mit liebevoller Sorgsamkeit beobachtet, ohne aber aufdringlich genau zu wirken. Wir müssen mitempfinden, wie das Licht auf der weißen Manschette spielt, sie einmal grell beleuchtet, dann wieder ins Dunkel gleiten läßt und dadurch wird die Krause nicht durch feste Konturen in ihren Fältelungen zeichnerisch begrenzt, sondern durch Farbflächen in verschiedenen Tonwerten malerisch gestaltet.

Erst nach einem Intervall von 4 Jahren stoßen wir wieder auf ein Bildnis Esperlins: das Porträt der Anna Marie Wettstein geb. Beck von 1763[78]). Die Dame, die im Alter von 74 Jahren von Esperlin gemalt ist, sitzt hinter einem Tisch. Sie trägt ein dunkelbraunes Mieder, über dem eine blau-grau gemusterte Bluse sichtbar wird, darüber eine schwarze Mantille mit einer kapuzenartigen Kopfbedeckung, unter der ein weißes

Spitzenhäubchen hervorschaut. Die rechte Hand hält ein Buch, das aufgeschlagen vor ihr auf dem Tisch liegt, die Linke eine Brille. Vorn links auf dem Bild ist eine Strickarbeit und ein Wollknäuel in einem Körbchen. Die Decke auf dem Tisch ist gleich der Lehne des Sessels in einem mittleren Grün gehalten. Der Blick der Augen trifft nicht den Beschauer, geht in unbestimmbare Richtung und scheint vielmehr nach innen gewandt zu sein. Die Dame hat beim Lesen der Bibel plötzlich innegehalten und ist nun über das Gelesene in tiefes Nachdenken versunken. Müdigkeit liegt in den Augen, die Wangen sind eingefallen, deutlich sind die Furchen des Alters gemalt; aber es ist keine Müdigkeit der Verzweiflung und des Schmerzes, sondern ein Sehnen nach Ruhe. Wir spüren den Blick eines Menschen, der das Jenseits erkennt und dieses in das noch währende Sein hineinbezieht; keine Angst vor dem Tode, sondern Demut und Vertrauen. Esperlin hat sich in dieses Bild ganz besonders hineingefühlt, und das Verständnis eines Menschen für den anderen wird hier deutlich. Hier lag dem Künstler nichts an der Zuschaustellung einer wirkungsvollen Erscheinung, all seine Kraft legte er in die Darstellung des Rein-Menschlichen in seiner Milde und Ruhe. Fast scheint der alternde Künstler mit diesem Bild selbst ein Bekenntnis abzulegen; ein derartiges Eindringen in die Seele des Modells geht über das von außen her Erschaubare weit hinaus. In der schlichten Charakteristik und der psychologischen Beobachtung kommt das persönliche Verständnis des Künstlers zum Ausdruck, auf dem die Wirkung des Bildnisses beruht. Die Beigaben — die Bibel, das Körbchen mit den Wollknäueln, die Brille — an sich genrehafte Momente, gewinnen hier symbolische Bedeutung. Eine solche Auffassung eines Bildnisses geht der späteren Entwicklung des Porträts voraus. Letzten Endes finden wir derartige Bildnisse erst in der deutschen Romantik wieder.

1767 malte Esperlin ein Kniestück der Frau Wettstein geb. Burckhardt[79]). Die Dame sitzt in Vorderansicht, nur ganz leicht ist der Kopf zur Seite gedreht, während die Augen wieder aus dem Bild herausschauen. Auf ihrer rechten Hand hockt ein Papagei, die Linke liegt müßig im Schoß. Sie trägt ein weißlichgraues, mit blauen Bändern geschmücktes Kleid, an der Taille haftet ein goldener Schlüsselhalter. Der Papagei ist grasgrün und rot getupft; vom Licht getroffen wirkt sein Gefieder gelblich. Den Hintergrund bildet ein dunkelgrüner Vorhang und eine auf einem hohen Podest stehende Säule, die einen schmalen Ausblick in die Landschaft freilassen. Eine veränderte Auffassung trennt das Bildnis von den besprochenen Porträts, ein Unterschied, der nicht allein auf die Verschiedenheit der dargestellten Persönlichkeiten zurückzuführen ist. Rein äußer-

lich zeigt sich eine andersartige Hintergrundsbehandlung. Meistens genügt Esperlin ein schlichter, braungetönter Grund, hier dafür Vorhang, Säule, Landschaft, Momente, die stärkeres Gewicht auf eine wirkungsvolle Umgebung legen; der Papagei trägt in das Bild sogar einen Zug von Koketterie hinein. Trotz der Kühle des Ausdrucks der beinah stechenden Augen, der Härte, die in der Mundbildung zum Ausdruck kommt, wirkt die Haltung der Dame elegant und selbstverständlich. Technisch darf man das Bild fast meisterhaft nennen. Pastos ist der Auftrag der Farbe, natürlich und frei ordnen sich die Falten. Welch ein Unterschied in der Gewandbehandlung, wenn wir uns die starren, kalligraphischen Faltenbildungen der Bilder der Frühzeit vergegenwärtigen. Wieder bildet der Kontur keine Linie, sondern zittert durch die Bewegung der Luft, die das Modell umhüllt. Dieses spürt man vielleicht am deutlichsten, wenn man den Übergang der Spitzen zu der weißen Haut am Ausschnitt des Kleides betrachtet. Die Gesamthaltung des Bildes zeigt französischen Einfluß, es entstand ja auch kurz nach dem Pariser Aufenthalt Esperlins. Zwar kann man bei der selbständigen Durchführung des Bildes keinen bestimmten französischen Porträtmaler, der auf den Künstler wirkte, nennen, aber die äußere Gestaltung beweist, daß hier das Pariser Gesellschaftsbildnis Pate stand. Trotz aller Beziehungen zu der höfischen Auffassung bewahrt Esperlin aber seine Eigenart: das psychologische Interesse des Künstlers siegt über die gefällig-graziöse und mythologisch-verkleidete Porträtmalerei des Pariser Hofes.

Im folgenden Jahr malte Esperlin ein Porträt, das in seiner merkwürdigen Form (mir sind keine anderen Beispiele bekannt) einzigartig dasteht: das Bildnis einer unbekannten Dame auf einem Marmorsockel[80]). Auf einem schwarz-graumeliert gemalten Marmorsockel ruht die Büste einer Dame. Eine mittel-grünes Tuch, unter dem weiße Spitzen hervorsehen, liegt um ihre Schultern, und verhüllt den Übergang zwischen Körper und Sockel. Ein tiefbrauner Pelzstreifen, der den Hals umschlingt, unterbricht das warme, lichte Inkarnat von Hals und Brust. Der braune Hintergrund ist am Umriß des Kopfes aufgelichtet. Fast ein wenig ausdruckslos wirkt das unbewegte Gesicht, das allein durch den Blick der Augen belebt wird. Die Anregung für diese eigenartige Darstellung ging sicher von der Skulptur aus. Leider läßt sich heute nicht mehr entscheiden, ob wir in diesem Gemälde eine freie Schöpfung des Künstlers erkennen dürfen, oder ob es sich um den Auftrag der Kopie einer Plastik handelt. Die subtilen malerischen Feinheiten des Bildes sprechen eher gegen die letzte Annahme. Die Oberfläche ist weich modelliert, der Kontur zu einem Farbschimmer geworden. Die einzelnen Farbflächen werden durch das fließende Licht von einem bindenden Sfumato umhüllt. Der Schat-

ten, der auf der rechten Gesichtshälfte zwischen Schläfe und Kinn liegt, geht fast unmerklich in Helligkeit über. Merkwürdig scharf muten die Lichter in der braunen Iris der Augen an. Die Glätte der Oberflächenbehandlung war bereits eben auf dem Bild der Frau Wettstein geb. Burckhardt zu erkennen; wir müssen in diesen zwei Jahren eine leichte Veränderung der Maltechnik beobachten, verglichen mit den Bildern vorangehenden Jahre; die Erinnerung an das Bild „Alter und Jugend" von 1767 erhärtet diese Feststellung.

In diese Zeit etwa gehört auch ein Bildnis des jungen Peter Ochs (geb. 1752)[81]). Das Bild ist ohne Bezeichnung, aber da Komposition, Kolorit und Farbauftrag ganz den Gewohnheiten Esperlins entsprechen, darf man ihm wohl dieses Bild ohne Bedenken zuschreiben.

Ein Porträt[82]), das ein paar Jahre später entstand, zeigt noch eine gewisse Weiterentwickleung von Esperlins Bildnismalerei. Hans Conrad Wieland ist in der baslerischen Dragoneruniform — dunkelblaue Jacke mit roten Aufschlägen — dargestellt. Auf der Rückseite lesen wir die Bezeichnung von einer anderen Hand: „Esper pinx. 73". Noch sorgsamer als früher vermeidet der Künstler die Konturzeichnung. Das Antlitz des Porträtierten erscheint wie aus einzelnen Farbteilchen zusammengesetzt, die sich erst in einer gewissen Entfernung als formmodellierend erweisen. Allein der schimmernde Farbschmelz löst den Dargestellten von dem dunklen Hintergrund. Auch dieses „repräsentative" Bildnis des Künstlers wirkt in seiner großzügigen Behandlung natürlich; die Haltung des Offiziers zeigt keinerlei gekünstelte Pose, sondern wird von primärer Lebenskraft durchpulst.

Ein Hinweis auf Esperlins Gruppenbild fehlt noch. Zunächst wenden wir uns zu den Hausmusikscenen der Familie des Emanuel Ryhiner-Leißler[83].. Das eine Bild zeigt den Vater Ryhiner in einem Zimmer neben einem Tisch auf dem Noten liegen, Cello spielend; ihm gegenüber ein Sohn, der Geige spielt. Ein Dritter, vielleicht ein Freund des Hauses schaut, in geziemender Andacht feierlich Takt schlagend, durch das geöffnete Fenster mit dem Kopf in das Zimmer hinein. Ein Dreieck bildet das Gerüst für die kompositionelle Anordnung der Personen. Die Wiedergabe des Innenraumes beschränkt sich auf flüchtige Andeutungen, die eigentliche Handlung spielt sich vor dem geöffneten Fenster ab. Von besonderer Wichtigkeit ist die Lichtführung. Das Licht eines vorgeschnittenen Nachmittags fließt in den Raum hinein, spiegelt sich in der Scheibe des geöffneten Fensters, gleitet über die Noten auf dem Tisch, beleuchtet den rechten Kontur des Geigenspielers, trifft die linke Körperhälfte des Vaters und zupft gleichsam verklingend in den Seiten des Cellos. Das Übrige bleibt in feierliches Halbdunkel gehüllt.

Das zweite Bild zeigt eine andere Stimmung. Ein Sohn des Hauses, vom Beschauer seitlich von hinten gesehen, spielt auf einem Spinett, seine Mutter sitzt lauschend neben dem Instrument. Im Hintergrund links ein geöffnetes Fenster, auf dessen Brüstung ein Papagei hockt, und durch das wir in das dunkelgraue Dämmern des Abends hinausschauen. Auch hier wahrt Esperlin die Dreieckskomposition, in dem der Kopf des Spielenden von einem Spiegel im Hintergrund reflektiert wird. Die Lichtstimmung ist aber eine andere; eine natürliche Lichtquelle ist auf dem Bild nicht zu erkennen. Plötzlich — ohne daß man weiß woher — ist es da, erhellt die Mantille der Mutter, spielt in den Falten ihres Rockes, gleitet über die Gestalt ihres Sohnes und taucht wieder in die Dunkelheit zurück.

Beide Bilder führen uns in ein wohlgeordnetes, bürgerliches Milieu. Das Stilvolle des Ganzen, die delikate Haltung beruht kaum auf äußerer Aufmachung, sondern kommt durch die Wirkung der Leerheit des Raumes zur Geltung, in dem die Gestalten sich und ihr Ethos feierlich zur Schau stellen. Eine gepflegte, bürgerliche Familiengemeinschaft, vielleicht die Feier einer besinnlichen Sonntagsstunde, der sich die einen spielend, die anderen lauschend hingeben. Man wird hier bei diesen Gemälden durch den glücklichen und sorglosen Ausdruck dieser Menschen gefangen genommen, man spürt auch, daß sie sich der Würde ihrer gehobenen Stellung bewußt sind. Was bedeutet diesen Menschen Musik? Es ist etwas anderes als wir heute empfinden, heute wo die Pflege der guten Musik nicht mehr unbedingt zum guten Ton gehört. Man erinnert sich an die köstlichen Beschreibungen ähnlicher musikalischer Unterhaltungen, wie sie Jean-Jacques Rousseau in seinen „Confessions" beschreibt. Fast meint man in der dämmrigen und geheimnisvollen Raumstimmung, die den Klang der Töne sichtbar macht, schon etwas von biedermeierlicher Gesinnung zu spüren. Mögen noch so viele formale Unterschiede dazwischen liegen, hier ist schon leise ausgesprochen, was später vollendet werden sollte. Das ist das Interessante. Ein alter Vorwurf, der bis auf das italienische Quattrocento (Costa, Tura etc.), zurückzuführen ist, gelangt auf Grund althergebrachter Formeln durch das Land, durch die Gesellschaft, in der Esperlin eine Wahlheimat gefunden hat, zu neuem Ausdruck.

Die formale Gestaltung des Bildes, die Anordnung der Personen im Raum, das Verhaltene der Gesten, das Licht, das zum Träger der Stimmung erhoben wird, erinnert an niederländische Musikbilder. Aber dieses Licht hier bedeckt die Darstellung mit einer gefühlsgetränkten, sentimentalen Athmosphäre, die wir erst später in der deutschen bürgerlichen Romantik beobachten können. In Frankreich, wie in Deutschland finden wir gleichzeitig vielfach Konzertstücke. Auf den

französischen Bildern bleibt die Musik aber gesellschaftliche Unterhaltung; in Deutschland, ich denke z .B. an Anton Wilhelm Tischbeins Bild der Familie Michael Fellner von 1770[84]), fehlt ebenfalls die innere Beteiligung der Menschen. Esperlin ist im 18. Jahrhundert einer der ersten, bei dem die Musik zu einem seelischen Erlebnis wird, das die Menschen aneinander kettet.

Das dritte erhaltene Gruppenbild: die Kinder des Hieronymus Wieland-Keller, das im Jahre 1761 entstand, zeigt nichts von dem eben Gesagten[85]).

Die drei Kinder sitzen „Dame spielend" um einen Tisch. Hier verhüllt die Raumstimmung nicht den Porträtcharakter der Darstellung. Der älteste Sohn Johann Conradt Wieland sitzt, den Kopf dem Beschauer zugewandt, im Profil. Hinter dem Spieltisch erscheint das jüngere Mädchen; ihre Kindlichkeit kommt in den rundlichen, noch unausgeglichenen Gesichtszügen voll zum Ausdruck. Neben ihr sitzt die Schwester, bei der sich wie bei ihrem Bruder schon der Wille zur Repräsentation und die Bewußtheit einer auf Wirkung berechneten Bewegung bemerkbar macht. In scharfer, pointierter Klarheit bringt Esperlin die charakterlichen Züge der Kinder und ihr verschiedenes Alter zur Schau. Der Knabe scheint im nächsten Augenblick aufspringen zu wollen. Die Schwester benimmt sich schon damenhaft zurückhaltend, natürliche und ungezwungen wirkt dagegen das kleine Mädchen. Das Kolorit ist weich und warm; silbriges Grau, Rosa, Blau und Gelb herrscht vor, der graue Hintergrund wird nur durch das olivgrüne Dekorationstuch belebt. Neben der konkavgeschwungenen Mauer eröffnet sich ein Ausblick in die Landschaft. Im Vordergrund malte der Künstler eine vom Rahmen überschrittene Mauer, um eine feste Blickbasis für die dahinter angeordnete Kindergruppe zu geben. Ein Hund schaut über die Mauer. Dadurch wird dem Bild eine stärkere Raumwirkung vermittelt. Ein Vergleich dieser Kindergruppe mit den Musikscenen verstärkt den trockenen Eindruck dieses Bildes, denn hier fehlt der ethische Hintergrund. Dem Künstler war aber auch eine völlig andere Aufgabe gestellt, die er in einem anderen Sinnn lösen mußte. Die Handlung (das Damespiel) soll nur eine äußere Verbindung zwischen den Kindern herstellen, bestimmt aber in keiner Weise den seelischen Ausdruck. Über den Rahmen des gesellschaftlichen Milieus führt das Bild nicht hinaus und darauf beruht auch seine innere Verwandtschaft mit den französischen Gruppenbilder der gleichen Zeit, wenn es äußerlich auch durch die Steifheit der Haltung und der Gebärden von diesen wiederum getrennt wird.

VI.

Entwurfzeichnungen.

Archivnotizen in Solothurn und Donaueschingen berichten uns, daß Esperlin seine Gemälde erst in Kompositionsskizzen entwarf, die er den Auftraggebern zur Begutachtung vorlegte. Aus der Fülle der Zeichnungen, die der Künstler gearbeitet haben muß, sind uns leider bisher nur 16 bekannt. Wir besitzen keine Zeichnungen um ihrer selbst willen, keine Naturstudien, sondern nur Entwurfskizzen. Aber gerade diese sind für die Beurteilung des künstlerischen Werkes des Meisters von besonderer Bedeutung. Wir können bei vielen Malern beobachten, daß die Zeichnungen unmittelbarer und intuitiver die Idee der Schaffenden wiedergeben, während die Gemälde durch die lange Arbeitszeit und die Wünsche der Besteller oft nur als Kopie ihres ersten Gedankens zu betrachten sind, und leicht etwas Gequältes zur Schau tragen.

Bereits oben wurde darauf hingewiesen, daß die Entwürfe für die Supraportenbildern des Basler Hauses am Petersplatz 13 fast vollzählig erhalten sind, und daß ihnen eine stärkere Konzentration der kompositionellen Gestaltung eigen ist. Spritzig und flüssig schrieb Esperlin den Gedanken auf das Papier, während sich die Bilder in akademische Breite verlieren.

Esperlin benutzte verschiedene technische Mittel für seine Zeichnungen. Meistens wird wie bei dem Entwurf: „Alexanders Großmut" die Anlage in schwarzer Kreide festgehalten, und die Helligkeiten durch weiße Höhungen aufgesetzt. Eigenartig wirkt der Entwurf für „die Rückkehr des jungen Tobias": mit schwarzer und weißer Kreide ist die Scene auf mittelbraunes Papier gezeichnet. Auch der Kontur wechselt zwischen schwarz und weiß. Die Linie bildet, wie in der damaligen Zeit allgemein, nicht mehr eine reine Begrenzung der Formen, ja der Umriß wird innerhalb der ganzen Anlage fast unbedeutend. Andererseits ist die Linie aber ein Mittel für die Wiedergabe des Hell-Dunkelspiels. Dadurch wirkt die Skizze nicht mehr als reiner Versuch: ihr malerischer Ausdruck verleiht der Darstellung Selbständigkeit und innere Geschlossenheit. In einer lavierten Federzeichnung ist Petri's Verleugnung entworfen. Die Lavierungen, in ihren Abtönungen von hellerem zu dunklerem Braun, modellieren die Körperformen. Für andere Blätter wiederum benutzte der Künstler Rötel, um die plastische Wirkung der Gestalten herauszuarbeiten. Alle Entwürfe für die Supraporten gehören etwa in die Jahre 1759—68.

Drei andere Zeichnungen Esperlins befinden sich im Kloster St. Paul in Kärnten[86]). Sie zeigen das Opfer Abrahams, die Auf-

findung des Mosisknaben und Alexander und Bukephalus. Leider ließ sich bisher nicht feststellen, für welche Gemälde wir hier die Entwürfe erhalten haben. Die ganz anders geartete Auffassung schließt den Gedanken, daß wir in der Zeichnung des Opfers Abrahams den Entwurf für das Zwickelfresko in Solothurn erkennen dürfen, aus. Die Zeichnung muß einige Jahre früher datiert werden, weil sie noch nichts von dem in Solothurn auftretenden Klassizismus erkennen läßt. Hier bemerken wir noch jene Verräumlichung der Darstellung, wie sie uns aus der Zeit vor der Entstehung der Solothurner Arbeiten bekannt ist. Die beiden anderen Blätter müssen, was allein aus ihrem Format hervorgeht, Entwürfe für Supraporten sein. Mit kräftiger Umreißung in schwarzer Kreide erscheint die Gestaltung Alexanders, der sich auf sein Pferd schwingt. Rokokohaft zart, fast nur angedeutet ist die Skizze der Auffindung Mosis; Mirjam und ihre Begleitung wirkt zerbrechlich, grazil und überschlank. Diese Eleganz vermittelt der Künstler durch hauchdünne Linien, die über das Papier fast nur huschen. Obgleich die Blätter nicht bezeichnet sind, gehören sie durch ihre Figurentypen, die in Gemälden ihre Parallele haben, durch die Handschrift, die sich anderen Zeichnungen angleicht, zu seinem Werk, und zwar die Auffindung Mosis und Alexander und Bukephalus in die Mitte der sechziger Jahre, während das Opfer Abrahams mehr zum Ende des Jahrzehntes vorrückt.

Im Kunsthandel tauchte 1916 eine Rötelzeichnung der Himmelfahrt Mariä, bezeichnet: „Esperlin", auf[87]). Obwohl sie sich stark von der Himmelfahrt in Baitenhausen unterscheidet, scheint dieses Blatt doch eine Studie für das Gemälde zu sein, das später anders ausgeführt wurde. Die Zeichnung, die allein die Gruppe von Maria und den sie begleitenden Engeln wiedergibt, ballt die Personen enger zusammen. Aber einzelne Figuren, wie der lilientragende Engel und einige Putti sind, wenn auch verändert, auf dem Gemälde wiederzufinden. Daher muß das Blatt um 1765 entstanden sein.

Auf die besondere Qualität der Zeichnungen kann nicht nachdrücklich genug verwiesen werden. Die spontane, temperamentvolle Anlage gibt mit wenigen Mitteln eine geschlossene Komposition, die fast bildmäßigen Charakter zeigt. Die Linie bleibt stets flüchtig, ausgenommen sie versucht eine Körperform besonders plastisch zu modellieren. Fast immer gleitet sie nicht in einem Zug um die Gestalt, sondern wird abgesetzt, ja stellenweise hört sie sogar auf, so daß sich eine Schulter etwa nur durch den mit schwarzer Kreide überzogenen Hintergrund ablöst. Die ganze Figur wird von einem Liniengewirr überzogen, das durch die Abschattierungen farbig wirkt. So ist der Beschauer genötigt, aus diesem die Form selbst herauszufinden. Die Schattenflächen liebt Esperlin bei reinen Kreidezeichnun-

gen durch gleichmäßige Parallel- oder Kreuzstaffuren anzudeuten.

Der Zeichenstil Esperlins wurzelt auf seinen Beziehungen zum römischen Spätbarock. In der technischen Behandlung spürt man seine Lehrzeit bei Francesco Trevisani, denn auch der Lehrer hat dieses Absetzen der Linie und ihre Verwertung für den malerischen Ausdruck, auch bei ihm wirkt die Zeichnung bildhaft geschlossen. Ein Vergleich mit Maratta läßt den Zeitunterschied hervortreten. Eine derartige feste Form, wie sie Maratta seinen Figuren in der Zeichnung verleiht, ist bei Esperlin nicht mehr zu finden.

VII.

Stil und Entwicklung.

Die typischen Merkmale des Werkes Joseph Esperlins müssen noch einmal zusammengestellt werden.

Wenn wir von den Spätwerken in Solothurn zunächst absehen, so ordnet sich Esperlins Komposition Diagonalen ein, deren verschiedene Richtungen innerhalb der Bildanlage sich oft zu einem Dreieck, räumlich gesehen zu einem Tetraëder verbinden. Die verschiedenen Schrägen schließen die Komposition in einem einheitlichen Bewegungszug zusammen. Die Haltung der Figuren wird durch Gesten und Drehungen den Hauptschrägen so angefaßt, daß eine ununterbrochen fließende Rhythmik den Bildaufbau erfüllt. Der Hintergrund dient nicht als Erweiterung der räumlichen Darstellung, sondern bleibt Kulisse oder Staffage. Die einzelnen Gestalten jedoch erreichen durch ihre Verkürzungen und durch ihre gegensätzlichen Stellungen innerhalb der Figurengruppen tiefe Raumwirkungen. Das Einfügen von Personen und Gruppen in aufsteigende und fallende Kurven erzeugt Raumtiefen, in dem diese oft von dem vorderen Bildteil in den Hintergrund stoßen und von dort wieder nach vorn geleitet werden. Damit ist aber ein flächenhaftes Hintereinandersetzen einzelner Formen sorgsam vermieden; außerdem zwingt das unaufhörliche Gleiten, Aufsteigen und Fallen der schwingenden Umrißlinien und Flächen das Auge des Beschauers zum Mitgehen und Nachfolgen. Esperlin beginnt mit einer bewußten Anlehnung an die Skulptur; seine frühen Werke gleichen einer Übersetzung dreidimensionaler Formen in den Illusionismus der Malerei. Die Umrisse der Gestalten sind noch mehr oder weniger gezeichnete Linien. In ihren unausgeglichenen Helldunkelkontrasten wirken die Figuren noch plastisch

hart, es fehlt das pulsierende Leben. Aber schon zu Beginn der fünfziger Jahre gewinnt der malerische Ausdruck immer mehr die Oberhand. Wenn die Farbe anfangs nur Füllsel der Fläche und der Form durchaus nachstehend war, so lag doch in dem Hell-Dunkelspiel bereits die Weiterentwicklung angedeutet; nun werden die Farben sorgsamer vertrieben und gehen ineinander über. Hauchartig umhüllt der Farbschmelz die Formen. Auch die Farbscala wird reicher. Wiederholten sich in den frühen Bildern Rosa, Ocker, Ultramarin, Zinnobergrün und Moosgrün immer wieder, so wird die Palette langsam kontrastreicher; auf reine Lokalfarben wird verzichtet. Die einzelne Farbfläche bereichert sich durch die Abstufungen eines Tones in verschiedenen Farbwerten; häufiger werden gebrochene Farben gewählt: Grau, das ins Violette, ins Blaue variiert, so daß das Kolorit immer unbestimmbarer wirkt. Das Licht, das ursprünglich nur Mittel zur Modellierung einer Gestalt war, durchdringt später die ganze Komposition, verbindet die einzelnen Figurengruppen miteinander, unterstreicht die Bewegung, gleitet über helle Fleischtöne und läßt das Inkarnat perlmutterhaft schimmern. Durch das farbige Licht wirken die Bilder von Atmosphäre erfüllt und die Gestalten Luft umflossen: das Licht wird zum Stimmungsfaktor. Dagegen entwickeln dunkle Bildteile stark plastische Formgebung. Esperlin liebt Randbefestigungen; oft überschneidet der Rahmen Formen im Vordergrund. Damit soll kein ausschnitthafter Eindruck erreicht werden, sondern die Kompositionen wird an den Seiten fest geschlossen. Anderseits gewinnt dadurch der Künstler eine Tiefenwirkung des vorderen und mittleren Bildgrundes. Der Pinselstrich ist flüchtig, skizzenhaft, manchmal sogar grob, aber mit diesem breiten Farbauftrag modelliert Esperlin die Form einzelner Gestalten. Er liebt Figuren in starker Verkürzung zu zeichnen, in immer einander widersprechenden Stellungen aufzubauen: Rückenfigur — Vorderansicht — Schrägansicht von vorn — Schrägansicht von hinten —, Kompositionsmittel, deren Ursprung in der italienischen Hochbarockmalerei zu finden ist. Darin und in dem Hindurchschimmern der Körperformen durch das Gewand, äußert sich seine genaue Kenntnis der menschlichen Aktfigur. Zarte und schlanke Proportionen zeigen nur seine weiblichen Gestalten, während die Männer eher massig und gedrungen wirken. Eine Ausnahme hiervon bilden eigentlich nur seine Bilder in Donaueschingen, Solothurn und Schönenwerd. Fast überspitz und ausgebildet sind die Frauengesichter, er bevorzugt bei ihnen auch einen allgemeinen Idealausdruck, wie es ähnlich Johann Schönfeld und später Maulpertsch eigen ist. Seine Spätwerke dagegen lassen ein allmählich stärker und bewußter werdendes Abrücken von den barocken Kompositionsmitteln zu Gunsten des beginnenden Klassizismus erkennen.

Ähnliches zeigt auch das Fresko. Man kann von keinem typischen Freskostil bei Esperlin sprechen, denn im Grunde sind diese eine Übertragung der Tafelmalerei in die monumentale Belebtheit einer Fläche. In Scheer sind die Gestalten in Unteransicht und Verkürzungen über die Fläche gestreut. Esperlin verzichtet auf die Quadraturmalerei des Andrea Pozzo, die ja auch in Schwaben durch Asam und Johannes Zick u. a. Aufnahme gefunden hat. Kein fester Standpunkt wird dem Beschauer zur Betrachtung angegeben, denn die Komposition beruht auf einer Nebeneinandersetzung einzelner Figurengruppen und bedingt damit ein Hinundhergehen. Eine großartige, malerisch bewegte Fläche liegt über uns, die aber ohne systematische Aufteilung und ohne innere, rhythmische Bindung bleibt. Wahrscheinlich ist, daß Esperlin in späterer Zeit vor diese Aufgabe gestellt, eine andere Lösung gefunden hätte. Diese lag aber nicht vor, denn die Pendantivfresken in Solothurn stellten auf Grund der Kleinheit der auszumalenden Zwickel andere Forderungen, denen Esperlin bereits im sparsamen klassizierenden Sinne Rechnung trug.

Selbständig ist Esperlin als Porträtmaler, ja in verschiedenen Ansätzen scheint er hier seiner Zeit vorauszueilen. In Deutschland trennt sich die Bildnismalerei in zwei verschiedene Gruppen. Das höfische Porträt steht unter dem Einfluß Frankreichs. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gelten die repräsentativen und prunkhaften Gemälde Rigaud's und Largillière's als Vorbilder, die einen allgemeingültigen Typ der Darstellung verlangen. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts durchbricht man die Steifheit durch mythologisch-allegorische Verkleidungen, durch delikate und graziöse Bewegung (man denke an Nattier, Tocqué, Natoire etc.). Anderes verlangt das bürgerliche Porträt, auf dem Gewand und Umgebung eine weniger wichtige Rolle spielen. Hier ist ein erster Realismus in der Darstellung des Menschen zu beobachten. Durch die Staatsform ergibt sich in der Schweiz eine andere Art des Bildnisses. Die Basler Patizierschaft wünschte kein Porträt im Geschmack des Pariser Hofes. Wohl stellt auch Esperlin in seinen Bildnissen die gesellschaftliche Stellung der Personen zur Schau, aber die Wiedergabe ihres Bürgertums bleibt nicht allein der Gehalt seiner Bilder. Das Interesse des Künstlers an psychologischer Beobachtung, an der seelischen Haltung des Menschen durchbricht den bürgerlichen Rahmen. Der Hintergrund bleibt unwesentlich, und ist meist in grau-braunen Tönen gehalten. Das Malen von Bruststücken, höchstens Kniestücken setzt das Gesicht in den Mittelpunkt der Darstellung, der Ausdruck der Hände unterstreicht die Beschreibung des Menschen. Die geringe Anwendung von Beigaben verhindert eine Zersplitterung. Im Porträt Esperlins fühlt man am stärksten die Wandlung vom Spät-

barock zu den klassizistischen Tendenzen der zweiten Jahrhunderthälfte.

Ein einheitlicher Nenner für das Schaffen Esperlins kann durch seine Aufnahmebereitschaft und Empfänglichkeit für die verschiedensten Strömungen und Einflüsse nicht gegeben werden. Immer wieder lassen sich zahlreiche Vorbilder zum Vergleich heranziehen. Esperlin war Eklektiker, ja manchmal wird man sich, besonders auf den Bildern der Frühzeit von der Skrupellosigkeit der Übernahmen peinlich berührt fühlen. Man darf ihm daraus keinen allzu starken Vorwurf machen. Im ganzen Jahrhundert, selbst bei den größten Meistern, findet man die Aufnahme verschiedenster Einflüsse. Überblicken wir das Gesamtwerk Esperlins, so überwiegt die Selbständigkeit der Empfindung, das intuitive Gestalten der Komposition, die Erinnerungen an andere Künstler, die hier verwertet wurden.

VIII.

Kunstgeschichtliche Wertung.

Vorangehend ist versucht worden, das Werk Joseph Esperlins darzustellen und seine Entwicklung zu verfolgen. Hat aber, so wird man sich vielleicht fragen, die gesonderte Behandlung einer nicht sehr genialen, sondern nur talentierten und routinierten Persönlichkeit letzten Endes einen Sinn? Sehen wir ruhig von den Beziehungen Esperlins zur Gesamtentwicklung der Kunst des 18. Jahrhunderts ab, so erscheint es äußerlich wesentlich, daß das überaus reiche Oeuvre des Meisters einmal eine Zusammenstellung und Wertung erfährt.

Zwar bleibt Esperlin für die Gesamtentwicklung der Malerei des 18. Jahrhunderts ohne besondere Bedeutung, denn seine Gemälde wirkten nicht schulbildend und fanden kaum eine Fortführung. Interesse gewinnt seine Gestalt erst dann, betrachtet man sie im Zusammenhang mit der europäischen Spätbarockmalerei, die er wie ein Spiegel in sich aufnimmt und wieder reflektiert. Das Werk Esperlins bildet ein typisches Beispiel für die schwäbisch-schweizerische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Seine Bilder zeigen keine gleichmäßige Qualität, manchmal führen sie über routiniertes Können und geschickte Aufnahmefähigkeit nicht hinaus. Anderseits bezeugen manche Werke, vor allem die Zeichnungen und Porträts, außerordentliche, elementare Ausdrucksfähigkeit, Sicherheit der kompositionellen Gestaltung, und Eindringen in die Persönlichkeit des Dargestellten.

Die frühen Werke Esperlins, wie die Zweifelsberger Immaculata u. a. wurzeln in der römischen Spätbarockmalerei, vor allem in den Werken Carlo Maratta's. Komposition und Farbe fügt sich der römischen Formgebung ein. Der akademischen Auffassung des Marattakreises bleibt er, wir sehen von Solothurn ab, in seinen religiösen Bildern treu. Nur in der Lichtbehandlung, in der differenzierten Farbigkeit seiner späteren Bilder, in dem Verzicht auf die Umrißzeichnung, läßt sich ein leises Hinneigen zur venezianischen Schule nachweisen. Correggiohaftes Kolorit und Thema, michelangeleske Formen, raffaellische Komposition bewahrt der ganze italienische Barock. Und immer wieder ist eine Verbindung, ein Aufschub dieser verschiedenen Richtungen in der italienischen Malerei zu erkennen. Diese sich scheinbar widersprechenden Auffassungen sind in dem Stilwandel um 1650 in Italien deutlich zu erkennen[88]).

Der Zwiespalt zwischen klassizierender und barockbetonter Auffassung geht auch in das Werk Esperlins ein. Er macht als süddeutscher Künstler im Anschluß an den römischen Spätbarock die gleiche Entwicklung durch. Leise Erinnerungen an die Hochrenaissance, die die Grundlage für die italienische Barockmalerei bilden, sind auch bei Esperlin zu erkennen. Die Lehrzeit bei Francesco Trevisani ist wahrscheinlich, wenn auch nicht unbedingt beweisbar; Kolorit und Handschrift beider zeigen Berührungspunkte. Greifbare Bindungen Esperlins zu Trevisani lassen sich allerdings nicht angeben. Trevisani, der ja selbst ganz aus der Kunst Maratta's hervorgeht, dürfte nur Esperlins technischer Lehrmeister gewesen sein. Der Ausgangspunkt für Esperlin liegt bei Maratta, der, als Esperlin nach Rom kam, längst gestorben war; daher darf man vermuten, daß ihm Trevesani den Weg zu dem älteren Meister gewiesen hat.

In Österreich hat italienischer Einfluß nachgewirkt, und damit ergeben sich Ähnlichkeiten zwischen unserem Meister und der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Verbindung, die zwischen Venedig, Rom und Wien ununterbrochen läuft, macht das Schaffen eines Troger, wie z. B. die Himmelfahrt Mariae im Berliner Deutschen Museum und Esperlins Himmelfahrt in Baitenhausen in Farbe und Empfinden einander ähnlich. Frankreich hat auf Venedig gewirkt. Jacopo Amigoni, der lange Jahre in München und Schleißheim malte, hat französisches Kolorit, und den Einfluß der Porträts eines Nattier aufgenommen. Auch Esperlin wird mit Amigoni in Berührung gekommen sein, ohne daß man dazu ein direktes Zusammentreffen beider Künstler annehmen müßte. Eine Zeichnung Amigonis: Jakobs Traum in der Münchener Graphischen

Sammlung, hat mit der Esperlins in Stuttgart, starke Ähnlichkeit.

In den 60er Jahren erkennen wir französische Züge im Werk Esperlins, die sich besonders in den Supraportenbildern geltend machen. Der Triumph des Neptun zeigt, daß er ein Bild mit ähnlichem Thema von Antoine Coypel gesehen haben muß, wenn vielleicht auch nur in einem Nachstich. Aber niemals übte Frankreich eine so nachhaltende Wirkung wie Italien auf den Künstler aus. In der französischen Richtung Esperlins, die kaum im Porträt, vorwiegend in der Ausstattungsmalerei und im Historienbild zum Ausdruck kommt, (vgl. Abschied Hektors von Andromache) wird seine Farbscala lichter, und die starken Hell-Dunkelkontraste verlieren sich.

Ganz andere Perspektiven eröffnen sich in der Bildnismalerei. Das italienische und französische Bildnis spielt hier nur eine entfernte Rolle. Die Porträts Esperlins fügen sich der Tradition der deutschen Schweiz, die ja in damaliger Zeit in engen kulturellen Beziehungen zu Schwaben stand. Das höfische Milieu Württembergs konnte Esperlin hier wenig neue Anregungen vermitteln. Und so entwickelt sich seine Porträtauffassung aus dem bürgerlichen Bild der Schweiz. Die Betrachtung der Bildnisse Johann Rudolf Huber's (1568—1748) zeigt den Ausgangspunkt; aber Esperlin bleibt nicht bei dem strengen, fast schematischen Typus dieses Künstlers, sein schwäbisches Temperament führt zur Charakterbeobachtung und zur intimen Wiedergabe der Persönlichkeit, man erinnere sich an das Bild der Frau Wettsein, geb. Beck mit seinen genrehaften Zügen. Und dieses trennt Esperlin von den Schweizer Porträtisten seiner Zeit, wie Johann Rudolf Studer, Johann Nikolaus Grooth, ja er scheint einzelne Ausdrucksmomente der Bildnismalerei des frühen 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen. Überall, auch in Frankreich dringt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das bürgerliche Porträt in den Vordergrund. In Frankreich sei Quentin de La Tour und vor allem J.-B. Perronneau und J.-J. Aved genannt, in Süddeutschland, aus der Fülle der Namen Kupetzki herausgegriffen; aber jene von Licht und Intimität gemilderte Realistik der Bildnisse Esperlins ist hier selten zu finden. Sie scheint von Frankreich vielleicht von Perronneau zu kommen.

Weil in Schwaben die soziologischen Voraussetzungen fehlten, vermittelt das Basler Bürgertum die Grundlage für Esperlins Bildnis, aber damit bleibt es trotzdem ein Werk deutscher Herkunft, und nur in der Entwicklung der deutschen Porträtmalerei ist es letzten Endes zu begreifen.

Man wird fragen, welchen Raum nimmt die zeitgenössische deutsche Malerei in dem übrigen Schaffen Esperlins ein? Rein äußerlich gesehen einen sehr geringen. Esperlin hat zum Teil

mit Johannes Zick am gleichen Ort gearbeitet. In Biberach entstand das Deckenfresko Zicks in denselben Jahren wie Esperlins Apostelbilder. Er muß die illusionistischen Arbeiten Asams in Weingarten gekannt haben, und trotzdem hat er in Scheer auf sie verzichtet. In der Steinhausener Wallfahrtskirche sah er das Plafondgemälde Johann Zimmermanns, die rokokohafte, grazile Leichtigkeit, den weltlichen Erzählerton dieser religiösen Fresken, die sich Tiepolo angleichen, aber sie wirkten sich in seinen Fresken nicht aus. Bewußt lehnt er damit die illusionistische und rokokohafte Malweise ab. Er bleibt generell bei der Form des römischen Deckengemäldes vor Andrea Pozzo und haftet in ihrer Auffassung. Die stärkste Verbindung zur deutschen Malerei zeigt er in dem religiösen Tafelbild. Hier läßt sich eine Linie zum Beispiel zu Franz Joseph Spiegler und Johann Georg Bergmüller ziehen; aber besonders bei letzterem liegt das Gemeinsame in der Anlehnung an das italienische Altarbild Marattas. Nur die gleiche Zeit und die gleiche Herkunft verbindet Esperlin mit der Augsburger und Konstanzer Malerschule des 18. Jahrhunderts. Seine Entwicklung durchbricht den lokalen Rahmen dieser Schulen und gleicht sich den übernationalen Forderungen der großen Kunstzentren an.

Im Laufe dieser Betrachtung wurden immer wieder eklektische Anlehnungen an die internationalen Strömungen des Jahrhunderts betont. Aber in der Umwandlung übernommener Form und in ihrer Ausdeutung zur Prägung eines charaktervollen Stils führt Esperlins Weg von noch unausgeglichenen Anfängen zu einem selbständigen Künstlertum. Das Werk Esperlins im Zusammenhang mit den politischen, soziologischen und literarischen Ideen der Zeit gesehen, läßt die Persönlichkeit des schwäbischen Malers über das rein kunsthistorische Interesse zu kulturhistorischer Bedeutung emporwachsen.

IX.

Verzeichnis der Werke.

Gemälde.

1740 Immaculata, darüber in der Lünette: Gott Vater und der hl. Geist. Bez. links unten: Jo. Esperlin fecit a. 1740. Lwd. Zweifelsberg O/A Biberach (Riß), Kapelle, Hochaltar.

1740 Hl. Grab. 3 teilig: Liegender Christus (Lwd.), Frauen am Grab (Lwd.), Engelsköpfe (Holz). Ohne Bez. Schwendi O/A Laupheim, Pfarrkirche. Wird zum Osterfest in der Kirche aufgestellt. Schlechter Zustand.

1741 Das Wunder der schmerzhaften Muttergottes von Steinbach. Bez. rechts unten: Joseph Esperlin bingcit An. 1741. Lwd. h. 155 cm br. 97 cm. Auf dem gemalten Sockel, auf dem die Muttergottes steht, eine Kartusche mit der Inschrift: Wahre Abbildung der Miraculose in Wendung der Augen schmerzhaften gnaden Muttergottes zu Steinbach in Oberschwaben. Attacta. Zu beiden Seiten der Kartusche die Wappen der Familien Brandenburg und Settelin. Biberach (Riß), Pfarrkirche. Linkes Seitenschiff.

1741 Immaculata. Ohne Bez. Lwd. Burgrieden O/A Laupheim, Pfarrkirche, Hochaltar.

1741 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Bez. rechts unten: J. Esperlin iñv. et pinxit anno 1741. Lwd. Burgrieden O/A Laupheim, Pfarrkirche, linker Seitenaltar.

1741 Die Vision des hl. Bernhard. Bez. links unten: Joseph Esperlin iñv. et pinxit Año 1741. Lwd. Burgrieden O/A Laupheim, Pfarrkirche, rechter Seitenaltar.

1741 Büßende Magdalena. Brustbild. Lwd. Ohne Bez. Früher Lünette der Vision des hl. Bernhard. Burgrieden O/A Laupheim, Pfarrkirche.

1741 Anna und Maria. Brustbild. Lwd. Ohne Bez. Früher Lünette der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Burgrieden O/A Laupheim, Pfarrkirche.

1742 Hl. Joseph. Ohne Bez. Lwd. Zweifelsberg O/A Biberach, Kapelle, rechter Seitenaltar.

1742 Hl. Joachim und hl. Anna. Ohne Bez. Lwd. Zweifelsberg O/A Biberach, Kapelle, linker Seitenaltar.

1742 Hl. Sippe, darüber in der Lünette: hl. Agathe. Bez. links unten: Jos. Esperlin pinxit et invenit año 1742. Lwd. Gutenzell O/A Biberach, Pfarrkirche, rechter Seitenaltar.

1742 Sieben Schmerzen Mariae. Kirchentragfahnen. 1. Weissagung Simeons. 2. Flucht nach Ägypten. 3. Christus mit den Pharisäern im Tempel. 4. Kreuztragung. 5. Kreuzigung. 6. Maria mit dem Leichnam Christi unter dem Kreuz. 7. Grablegung. Ohne Bez. Lwd. h. c. 80 cm, br. c. 50 cm. Steinhausen a. d. Rottum, Pfarrkirche. Die Bilder sind jetzt gerahmt an den Kirchenwänden aufgehängt

1742 Mater Dei. Bez. links unten: Joseph Esperlin invenit et pinxit 1742. Lwd. h. 310 cm, br. 180 cm. Biberach, Stadtpfarrkirche, Chor.

1742 Salvator Mundi. Ohne Bez. Lwd. h. 310 cm, br. 180 cm. Biberach, Stadtpfarrkirche, Chor.

1742 Tod Josephs, hl. Dominikus, hl. Eremit. Antependium des Altares am Choreingang. Ohne Bez. Lwd. Biberach, Stadtpfarrkirche. Der Altar ist „1742" bezeichnet.

1743 Hl. Familie mit hl. Johannes. Ohne Bez. Lwd. h. 135 cm, br. 95 cm. Mittelbiberach, Schloßkapelle, Graf von Brandenstein-Zeppelin.

1743 Kreuzigung Christi. Bez. links unten: Joseph Esperlin pinxit et invenit anno 1743. Lwd. h. 142 cm, br. 100 cm. Mittelbiberach, Schloß, Graf von Brandenstein-Zeppelin.

um 1744/45 Zwölf Apostelbilder. Ohne Bez. Lwd. h. 310 cm, br. 180 cm. Biberach, Stadtpfarrkirche, Mittelschiff und Chor.

1746 Hl. Familie. Ehem. Altarblatt. Bez.: Joseph Esperlin invenit et pinxit a. 1746. Lwd. h. 138 cm, br. 100 cm. Breslau, Prof. Dr. L. Baur.

1746 Rosenkranzmadonna. Bez. Mitte unten: Joseph Esperlin pinxit et invenit 1746. Lwd. Steinhausen O/A Waldsee, Pfarrkirche, linker Seitenaltar.

1746 Tod des hl. Josephs. Bez. rechts unten: Joseph invenit et pi . . . (Zahl nicht zu erkennen). Lwd. Steinhausen O/A Waldsee, Pfarrkirche, rechter Seitenaltar.

1747 Die vier Erdteile, Triumph der Kirche, Verherrlichung der Eucharistie. Fresken an Wänden und Decke des Mittelschiffs. Bez. Joseph Esperlin invenit pinxit anno domini 1747. Scheer a. Donau, Stiftskirche.

1750 14 Kreuzwegstationen. Fresken an den Decken der Seitenschiffe. Bez. letzte Station im rechten Seitenschiff: Jos. Esperlin invenit 1750. Scheer a. Donau, Stiftskirche.

1751 Taufe Christi, darüber als ovales Lünettenbild: hl. Dreifaltigkeit. Bez. Jos. Esperlin invet et pinxit Añ 1751. Lwd. h. 460 cm, br. 260 cm. Donaueschingen, Stadtkirche, Hochaltar.

1752 Geburt Mariae. Supraporte über dem westlichen Eingang des linken Seitenschiffs. Bez. Jos. Esperlin invenit & pinxit 1752. Fresko. Scheer a. Donau, Stiftskirche.

1752 Darstellung im Tempel. Supraporte über dem östlichen Eingang des rechten Seitenschiffs. Bez. 1752, Fresko. Scheer a. Donau, Stiftskirche.

1752 Hl. Joseph. Bez. Joseph Esperlin & pinxit año 1752. Lwd. Scheer a. Donau, Stiftskirche, mittlerer Altar des rechten Seitenschiffs.

1753 Hl. Leonhard. Bez. Jos. Esp . . . 1753 (Signatur sehr undeutlich). Lwd. Scheer a. Donau, Stiftskirche, mittlerer Altar des linken Seitenschiffs.

1757 Bildnis des Professor Peter Ryhinerus (1699—1771). Brustbild. Bez. Jos. Esperlin pinxit 1757. Lwd. h. 81 cm, br. 65 cm. Basel, Dr. Gustav Ryhiner.

1757 2 Bildnisse des Emanuel Ryhiner - Preiswerk (1727—1775) und seiner Frau Margarethe (1734—1816). Kniestücke. Beide bez.: Jos. Esperlin pinxit 1757. Lwd. Beide: h. 79 cm, br. 63 cm. Basel, Dr. Felix Iselin. Abb. Stähelin a.a.O. Bd. III p. 34.

1757 2 Bildnisse des Iselin - Forcart (1728—1752) und seiner Frau (1740—1810) Brustbilder. Beide ohne Bez. Lwd. Beide: h. 55,5 cm, br. 46,5 cm. Basel, Dr. Iselin-Kern. Abb. Stähelin a.a.O. Bd. II p. 31. Das Bildnis des Mannes wurde 1768 von Johann Friedrich Schleuen nach Esperlin gestochen.

1757 Bildnis des Johann Robert Ritter-Falkner (1696—1759). Kniestück. Bez. Joseph Esperlin 1757. Lwd. h. 96 cm, br. 78 cm. Basel, Bankier Ehinger. Abb. Stähelin a.a.O., Bd. II p. 32.

1757 Hausmusik bei Emanuel Ryhiner - Leißler. Bez. Jos. Esperlin 1757. Lwd. h. 175 cm, br. 253 cm. Basel, Frau Iselin-Merian. Abb. Stähelin a.a.O., Bd. I.

1757 Hausmusik bei Emanuel Ryhiner - Leißler. Bez. Jos. Esperlin 1757. Lwd. h. 177 cm, br. 255 cm. Basel, Frau Iselin-Merian. Abb. Stähelin a.a.O., Bd. I.

1757 4 Kinderbildnisse des Johannes Rudolf Forcart-Merian, Johannes Forcart, Margaretha Forcart, Johann Rudolf Forcart. Brustbilder. Alle bez. Jos. Esperlin. Lwd. Alle: h. 81 cm, br. 62 cm.[89]) Basel, Privatbesitz. Abb. Stähelin a.a.O., Bd. III, p. 37

1757 2 Bildnisse des Johannes Ryhiner und seiner Frau Maria, geb. Iselin. Kniestücke. Beide bez. Joseph Esperlin pinxit 1757. Auf dem

männlichen Bildnis: Aetatis 28, auf dem weiblichen Bildnis: Aetatis 22. Lwd. Beide h. 86 cm, br. 70 cm. Kiel, Major a. D. Ryhiner.

1757 2 Bildnisse des Samuel Ryhiner und seiner Frau Esther, geb. Fürstenberger. Kniestücke. Beide bez. Joseph Esperlin. Auf dem männlichen Bildnis: Aetatis 60, auf dem weiblichen Bildnis: Aetatis 55. Lwd. h. 82 cm, br. 68 cm. Kiel, Major a. D. Ryhiner.

1758 Hektors Abschied von Andromache. Bez. Joseph Esperlin invenit & pinxit A°. 1758 Lwd. h. 87,5 cm, br. 123,5 cm. Basel, Historisches Museum.

1758 Scene aus der Geschichte Alexanders des Großen. Bez. Joseph Esperlin invenit 1758. Lwd. h. 86 cm, br. 105 cm. Basel, Frau Iselin-Merian.

1758 2 Bildnisse des Johannes Ryhiner und seiner Frau Maria, geb. Iselin. Kniestücke. Beide bez. Joseph Esperlin 1758. Auf dem männlichen Bildnis: Aetatis 30, auf dem weiblichen Bildnis: Aetatis 24. Lwd. Beide h. 85 cm, br. 69 cm. Bielstein b. Langenbruck, Professor Wieland-Burckhardt.

1758 Bildnis eines unbekannten Herrn. Kniestück. Bez. Joseph Esperlin pinxit d. 5. 7bris Aetatis 76, h. 81,5 cm, br. 66 cm. Biel, Museum.

c. 1758 Bildnis einer unbekannten Dame. Kniestück. Ohne Bez. Lwd. h. 69 cm, br. 54,5 cm. Biel, Museum.

1759 Bildnis des Emanuels Faesch. Kniestück. Bez. Joseph Esperlin pinxit 1795. Aetatis 77. Lwd. h. 87 cm, br. 76 cm. Basel, Dr. Felix Iselin.

1759 Verkündigung Mariae. Deckenbild. Bez. Joseph Esperlin invenit et pinxit 1759. Lwd. Basel, Prof. Dr. Paul Ganz.

1759 2 Bildnisse des Jeremias Wild-Socin und seiner Frau. Kniestücke. Beide bez. Joseph Esperlin pinxit 1759. Lwd. Beide: h. 91 cm, br. 71 cm. (Rahmengröße). Basel, Dr. Kern-His.

1759 Christi Himmelfahrt. Deckenbild, Bez. Joseph Esperlin pinxit 1759. Basel, Dr. Kern-His.

c. 1759 2 Kinderbildnisse. Jeremias und Margaretha Wild. Ganze Figur. Ohne Bez. Lwd. h. 92 cm, br. 72 cm (Rahmengröße). Basel, Dr. Kern-His.

1760 Die Großmut Alexanders. (Bild über einem Spiegel.) Bez. Jos. Esperlin inv. et pinxit 1760. Lwd. h. 81 cm, br. 81 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

1760 Der hl. Nobert vor dem Papst. Bez. Joseph Esperlin et pinxit 1760. Lwd. h. 197 cm, br. 144 cm (Rahmengröße). Untermarchtal, ehem. Samml. Prälat v. Eisenbarth. Das Bild stammt aus dem ehem. Prämonstratenserkloster Obermarchtal.

1760 Venus in der Schmiede des Vulkan. Ehem. Supraporte aus dem Haus Kern-Ryhiner. Ohne Bez. Lwd. h. 100 cm, br. 120 cm. Basel, Dr. Iselin-Kern.

1760 Der Triumph des Poseidon. Ehem. Supraporte aus dem Haus Kern-Ryhiner. Ohne Bez. Lwd. h. 100 cm, br. 120 cm. Basel, Dr. Iselin-Kern.

1760 Perseus und Andromeda. Ehem. Supraporte aus dem Haus Kern-Rhyner. Bez. Jospeh Esperlin invenit et pinxit 1760. Ldw. h. 12 cm, br. 120 cm. Basel, Dr. Iselin-Kern.

um 1760 Acis und Galathea. Ohne Bez. Lwd. h. c. 100 cm, br. 60 cm. Basel, Bankier Ehinger. Kommt aus dem Kunsthandel als Esperlin.

um 1760 Bildnis des Hern Samuel Merian (1717—1795). Brustbild. Ohne Bez. Lwd. h. 98 cm, br. 79 cm. Basel. Besitz von Frau R. Brüderlin-Burckhardt.

um 1760 Scene aus dem Leben Alexander des Großen? Ohne Bez. Lwd. h. 75 cm, br. 109 cm. Brüssel, Slg. Reder. Wahrscheinlich ehem. Supraporte.

um 1760 Erscheinung des hl. Theodor beim Umzug der drei Kleinbasler Ehrenzeichen. Ohne Bez. Lwd. h. 66 cm, br. 104 cm. Basel, Frau E. Stähelin-Burckhardt. Abb. F. Kunachel: die Umzüge der Kleinbasler Ehrenzeichen, ihr Ursprung und ihre Bedeutung. Basel 1914.

1761 Die Kinder des Hieronymus Keller. Bez. Joseph Esperlin 1761. Lwd. h. 115 cm, br. 116 cm. Kriens-Luzern, Prof. Hans Beat Wieland. Abb. Stähelin a.a.O., Bd. III, p. 35.

1763 Hans Rudolf Merian Antistes 1766. Brustbild. Bez. Esper pinxit 1763. Basel, Naturhistorisches Museum, Aula.

1763 Bildnis der Anna Maria Wettstein, geb. Beck. Kniestück. Auf der Rückseite die Inschrift: Anna Maria Beck, Ehefrau von Abel Wettstein, Landvogt auf Farnsburg, gemalt 1763 im Alter von 74 Jahren. Lwd. h. 75 cm, br. 67 cm. Basel, Herr Burkhardt-Großmann.

1763 Mythologische Scene. Bez. Joseph Esperlin pinxit, añ 1763. Lwd. h. 117 cm, br. 137 cm. Basel, Herr Peter His. Jetzt als Leihgabe im Historischen Museum.

1764 Rückkehr des verlorenen Sohnes. Bez. Joseph Esperlin invenit et pinx. 1764. Lwd. h. 174 cm, br. 106 cm. Basel, Historisches Museum.

1764 Der verlorene Sohn als Schweinehirt. Gegenstück zum vorigen. Ohne Bez. Lwd. h. 174 cm, br. 106 cm. Die Bilder waren Tapeten in dem von Samuel Werenfels erbauten Haus zum Dolder am Spalenberg (Basel).

1765 Himmelfahrt Mariae. Bez. Joseph Esperlin invenit et pinxit año 1765. Lwd. Baitenhausen b. Meersburg, Wallfahrtskirche, rechter Seitenaltar. Ehem. Hochaltarbild der Schloßkapelle in Heiligenberg. 1893 wurde es von S. D. Karl Egon Fürst zu Fürstenberg der Wallfahrtskirche Baitenhausen geschenkt.

um 1765 Maria von Heiligen verehrt. Ohne Bez. Lwd. Ingoldingen O/A Biberach, Pfarrkirche. Das Bild ist in außerordentlich schlechtem Zustand.

1766 Jakobs Traum. Deckenbild. Bez. Joseph Esperlin invenit et pinxit à 1766. Lwd. Basel, Dr. Kern-His.

1766 Verherrlichung der Tugenden und Sturz des Lasters. Deckenbild. Bez. Josephus Esper invenit et pinxit 1766. Fresko. Basel, Haus zum Raben.

um 1766 5 Supraportenbilder: 1. Die Großmut Alexanders. 2. Venus in der Schmiede des Vulkan. 3. Jagd der Diana. 4. Bacchantische Scene. 5. Venus, Chronos und Vulkan. Ohne Bez. Ldw. Basel, Haus zum Raben.

1767 Alter und Jugend. Bez. J. Esperlin invenit pinxit 1767. Lwd. h. 90 cm, br. 80 cm. Basel, Herr Werthemann-Heller.

1767 Bildnis der Frau Wettstein, geb. Burckhardt. Kniestück. Bez. Joseph Esperlin pinxit 1767. Lwd. h. 130 cm. br. 100 cm. Basel, Historisches Museum.

1768 Bildnis einer unbekannten Dame. Brustbild. Bez. Joseph Esperlin 1768. Lwd. h. 80 cm, br. 62 cm. Basel, Historisches Museum.

um 1768 Bildnis des Peter Ochs (geb. 1752). Kniestück. Ohne Bez. Lwd. h. 78,5 cm, br. 62,5 cm. Basel, Herr Peter His.

1759/68 Supraportenbilder. 1. Der Tod der Lukretia. 2. Alexander und Diogenes. 3. Die Großmut Alexanders. 4. Esther vor Ahasver. 5. Die Rückkehr des Tobias ins Elternhaus. 6. Athena schützt einen schlafenden Helden vor dem Blick Aphrodite's. 7. Christus und die Samariterin. 8. Geburt Christi. 9. Die Flucht nach Ägypten. 10. Christus und die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen, bez. Joseph Esper invenit et pinxit 1768. 11. Die Vertreibung Hagars. Bilder über Spiegeln: 1. Venus in der Schmiede des Vulkan. 2. Venus und schlafender Held. 3. Verleugnung Petri, bez. Joseph Esper invenit et pinxit et pinxit 1767. 4. Herkules in der Entscheidung, bez. Joseph Esper invenit pinxit 1767. Basel, Dr. Kern-His.

1770 Die Opfer des Alten Bundes. 1. Das Opfer Abrahams; 2. das Opfer Abels; 3. das Opfer des Melchisedech; 4. das Opfer Noes. Kuppel-

zwickelfresken. Das Opfer Noes bez. Joseph Esper inv. e pinxit 1770. Fresko. Solothurn, St. Ursenkathedrale.

um 1770 Bildnis des Herrn Joh. Rodolphus Iselin. (1705—1779). Brustbild. Ohne Bez. Lwd. Basel, Naturhistorisches Museum. Vorraum der Aula.

1771 Bildnis des Prof. med. Joh. Rud. Zwinger (1692—1777) Brustbild. Bez. Joseph Esper pinxit 1771. Lwd. Basel, Naturhistorisches Museum. Vorraum der Aula.

1773 Auferstehung Christi. Bez. Joseph Esper invenit e pinxit A. 1773. Lwd. Solothurn, St. Ursenkathedrale, nördliches Querschiff.

1773 Kreuzigung Christi. Bez. Joŝ. Esper invenit e pinxit 1773. Lwd. Solothurn, St. Ursenkathedrale, südliches Querschiff.

1773 Bildnis des Hans Conradt Wieland. Kniestück. Auf der Rückseite bez. Joh. Wieland nat. 1748, Esper pinx. 1773. Lwd. h. 84 cm, br. 64 cm. Krienz-Luzern, Prof. Hans Beat Wieland.

1774 Taufe Christi. In der Lünette: Hl. Joseph. Bez. Joseph Esper invenit & pinxit 1774. Lwd. Schönenwerd, Kanton Solothurn, linker Seitenaltar.

1774 Geburt Christi. In der Lünette: Hl. Petrus. Ohne Bez. Lwd. Schönenwerd, Kanton Solothurn, rechter Seitenaltar. Nur der Entwurf stammt von Esperlin.

Zeichnungen.

c. 1765 Himmelfahrt Mariae. Bez. Esperlin. Rötel. h 32,5 cm, br. 42 cm. Höchst wahrscheinlich Entwurf für die Himmelfahrt Mariae in Baitenhausen. Das Blatt tauchte auf der 34. Versteigerung von Henrici (Berlin) am 4. und 5. X. 1916 auf.

c. 1766 Jakobs Traum. Bez. Esperling. Schwarze Kreide, braun laviert. h. 41,3 cm, br. 31,1 cm. Stuttgart, Graphisches Kabinett. Entwurf für das Deckenbild bei Herrn Dr. Kern-His, Basel.

c. 1767 Petri Verleugnung. Ohne Bez. Feder, braun laviert. h. 37,5 cm, br. 5,31 cm. Basel, Dr. Kern-His. Entwurf für das Gemälde bei Dr. Kern-His.

c. 1768 Christus und die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen. Ohne Bez. Schwarze Kreide, braun laviert. h. 33 cm, br. 48 cm. Basel, Dr. Kern-His. Entwurf für eine Supraporte bei Dr. Kern-His.

1759—1768 Die Großmut Alexanders. Schwarze Kreide, weiß gehöht. h. 27 cm, br. 43 cm. Die Rückkehr des Tobias ins Elternhaus. Schwarze und weiße Kreide, weiß gehöht. h. 33 cm, br. 52 cm. Athena schützt schlafenden Helden vor dem Blick der Aphrodite. Schwarze Kreide, braun und weiß gehöht, h. 29,5 cm, br. 44 cm. Die Vertreibung Hagars. Rötel, weiß gehöht. h. 26 cm, br. 42 cm. Esther vor Ahasver. Schwarze Kreide, weiß gehöht. h. 28 cm, br. 50 cm. Alexander und Diogenes. Schwarze Kreide, schwarz und braun laviert, Bleistift. h. 35 cm, br. 44 cm. Christus und die Samariterin. Rötel, weiß gehöht. h. 26 cm, br. 42 cm. Basel, Dr. Kern-His. Entwürfe für Supraporten bei Dr. Kern-His.

1759—1768 Geburt Christi. Rötel, rot und braun laviert. h. 31,5 cm, br. 35,8 cm. Vertumnus und Pomona. Braune Wasserfarben in verschiedenen Tonstufen. h. 32 cm, br. 25 cm. Basel, Dr. Iselin. Entwürfe für Supraporten bei Dr. Kern-His.

um 1765 Alexander und Bukephalus. Schwarze Kreide, mit Rötel und weißer Kreide gehöht. h. 32 cm, br. 47 cm. Die Auffindung Mosis'. Schwarze Kreide, mit Rötel und weißer Kreide gehöht. h. 29 cm, br. 42 cm. St. Paul (Kärnten), Benediktinerstift.

um 1769 Das Opfer Abrahams. Schwarze Kreide, weiß gehöht. h. 27 cm, br. 21 cm. St. Paul (Kärnten), Benediktinerstift.

Verlorene Werke.

1742 Bildnis Kaiser Karl VIII. Gemalt für die Stadt Biberach.[90])
1753 Philosophische Disputation. Gemalt für das ehem. Prämontratenserkloster Schussenried.[15])
1761 Gemälde für das Haus des Gerichtsherrn Mitz, Basel.[91])
um 1765 Gemälde für William Pitt, Paris.[92])

Fragliche Esperlin-Bilder[93]).

Apostel Petrus. Brustbild. Ohne Bez. Lwd. Tiefenbach a. Federsee, Pfarrkirche.
Apostel Paulus. Brustbild. Ohne Bez. Lwd. Tiefenbach a. Federsee, Pfarrkirche.
Geburt Christi. Ohne Bez. Lwd. Rot O/A Laupheim, Pfarrkirche.
Vision des hl. Bernhard. Ohne Bez. Lwd. Rot O/A Laupheim, Pfarrkirche.
Hl. Dreikönige. Ohne Bez. Lwd. Bentzingen, Pfarrhaus.
Die vier Jahreszeiten. 4 weibliche Brustbilder. Ohne Bez. Lwd. Alle: h. 45 cm, br. 34,5 cm. Biel, Museum[94]).
L'homme galant. Ohne Bez. Lwd. h. 48 cm, br. 56 cm. Biel, Museum[94]).
Kreuzigung Christi. Ohne Bez., Kupfer, h. c. 40 cm, br. 25 cm. Schloß Pommersfelden.

Irrtümliche Zuschreibungen.

Dornenkrönung Christi und Geißelung Christi. Stafflangen O/A Biberach, Pfarrhaus. Man kann die Bilder vielleicht Franz Ludwig Herrmann (1723—1791), der in Konstanz lebte, zuschreiben.
Vision des hl. Bernhard. Gutenzell O/A Biberach, Pfarrkirche, linker Seitenaltar [95]).
Hl. Maria und Hl. Joseph. Schußenried, Pfarrkirche, rechter und linker Seitenaltar. Stil und einwandfreie Bezeichnung weisen die Bilder Franz Joseph Spiegler (1691—1757) zu[96]).
Maria von Heiligen verehrt. Rosenkranzkönigin. Erbach O/A Ehingen, Pfarrkirche, rechter und linker Seitenaltar[97]).
Enthauptung des hl. Jakobus d. Ä. Geburt Christi. Martyrium der hl. Agathe. Muttensweiler O/A Biberach. Die Gemälde stammen von Chrysostomus Forchner († 1791)[98]).
Bildnis des Emanuel Ryhiner. Basel. Naturhistorisches Museum[99]).
Bildnis des Christoph Eglinger. Basel. Naturhistorisches Museum[100]).

Gemälde von Joseph Esperlin dem Jüngeren.

2 Bildnisse von Stöcklin und seiner Frau. Beide bez.: Joseph Esper Ju 1768. Lwd. Beide h. 79 cm, br. 73 cm. Basel, Historisches Museum, Depot.
2 Bildnisse Samuel Ryhiner und seiner Frau Valerta Das männliche Porträt bez. Joseph Esper pinxit 1774. Lwd. Kiel, Major a. D. Ryhiner. Der Mann ist im Alter von 22 die Frau im Alter von 21 Jahren gemalt.
2 Bildnisse des Johann Dietschy-Birmann und seiner Frau. Das männliche Porträt bez. J. Esperlin 1777. Lwd. Basel, Privatbesitz. Abb. Staehelin a.a.O.

X.

Anmerkungen.

1. A. E. Brinckmann: Kunst des Barocks und Rokokos; Berlin-Neubabelsberg; o. J. p. 48.
2. Die Literatur, die Esperlin erwähnt, bringt immer wieder die gleichen Notizen, so daß es wahrscheinlich ist, daß einer vom anderen die Aufzeichnungen ohne genauere Nachprüfung übernommen hat, obwohl sich heute verschiedene Angaben nicht mehr durch archivalische Notizen beweisen lassen. In dem Artikel des Künstlerlexikons von Füssli, das 1779 erschien, finden wir die früheste Erwähnung seines Namens in der Literatur. Da das Lexikon kurz nach dem Tode Esperlins herauskam, darf man wohl damit rechnen, daß die meisten aufgenommenen Daten auf der sicheren Kenntnis der Tatsächlichkeit beruhen.
3. Über die Eltern Esperlins vgl. E. Eisele: „Die Eltern und eine Schwester des oberschwäbischen Kirchenmalers Joseph Esperlin ermittelt." Biberacher Tageblatt 21. 12. 35. Nr. 305.
4. Vgl. Georg Füßli: Künstlerlexikon. 1779, 2. Teil 1806.
5. Pfarrchronik und Diarium der Chronik des Klosters Schussenried (letzteres im Stuttgarter Staatsarchiv) sprechen beide von dem Geburtsort Degernau. Kopeienbuch von Solothurn, Staatsarchiv von 1770 bringt als Überschrift: „Attestatum für Herrn Caspar Esperlin Kunstmahler von Ingoldingen aus Schwaben." Es ist allerdings wahrscheinlich, daß Esperlin in der Schweiz Ingoldingen als Geburtsort angab, weil Degernau schon damals zur Pfarrei Ingoldingen gehörte.
6. E. Eisele fand die ersten Notizen über die Familie des Künstlers. Der Vater Johann Georg Esperle war ab 1708 Lehrer in Ummendorf, wo ihm im gleichen Jahr eine Tochter namens Ida (getauft am 10. August 1708) geboren wurde. Von Ummendorf zog der Vater nach dem nahegelegenen Ort Fischbach; er starb dort am 4. April 1729 im Alter von über 82 Jahren, wenige Tage später, am 29. 4. 1729, folgte ihm seine 60jährige Frau Anna, geb. Albisserin.
7. Freundliche Mitteilung von Herrn Pfarrer Brehm, Offingen.
8. Wegscheider, von dem Fresken in Beuron, Inzigkofen und Sigmaringen u. a. erhalten sind, ist 1704 in Riedlingen geboren, heiratet 1731, wird 1744 Amtsbürgermeister von Riedlingen, und stirbt zwischen 12. Februar 1768 und 2. September 1780. Auch diese Daten verdanke ich der freundlichen Mitteilung von Herrn Pfarrer Brehm, Offingen.
9. Biberach, Städtisches Archiv; Ratsprotokoll.
10. Biberach, Ratsprotokoll.
11. Biberach, Ratsprotokoll.
12. Vgl. Artikel im Künstlerlexikon von Thieme-Becker, Bd. XI, p. 35.
13. Chronik des P. Nothelfer von Schussenried.
14. Die Bemerkung über den Basler Aufenthalt Esperlins fehlt im Diarium der Chronik (Stuttgarter Staatsarchiv). Da man annehmen darf, daß sich die laufenden Notizen des Chronisten im Diarium befinden, das ein paar Jahre später, als Esperlin bereits in Basel lebte, abgeschrieben wurde, wird der Chronist hierbei die Nachricht über den Aufenthalt des Künstlers hinzugefügt haben.
15. Vgl. Beck: Die frühere Kloster- und jetzige Pfarrkirche in Schussenried. Diözesanarchiv von Schwaben 1885, p. 1.
16. Staatsarchiv, Basel: Handel und Gewerbeakten von Malern. Protokoll der Zunft zum Himmel und Ratsprotokoll von 1759.

17. Staatsarchiv, Basel: Ratsprotokoll von 1759.
18. Basel: Stadtgerichtsprotokoll: 1761 führt Esperlin einen Prozeß gegen einen Herrn Gerichtsrat Benedikt Mitz. Er verlangt nach Beendigung seiner Arbeiten in dem Haus des Beklagten eine höhere Summe, als in dem Accord festgesetzt war und behauptet, daß nach dem ersten Accord noch ein zweiter, allerdings mündlich und ohne Zeugen geschlossen worden. Der Beklagte will Esperlin nur die ausgemachten 6 Neuen Französischen Louisdor bewilligen und als Zugabe weitere 6 Ldrs., und verteidigt sich mit dem Hinweis, daß Esperlin vor Beginn der Arbeit hätte sehen müssen, daß er den Auftrag für den vorgeschlagenen Preis nicht ausführen könne. Esperlin dagegen verlangt 24 Ldrs. für seine Arbeit, die Mitz nicht bezahlen will. Dieser rechtfertigt sich mit der Bemerkung, daß er für ein Mansardenzimmer niemals so kostbare Gemälde bestellt hätte. Der Künstler verliert den Prozeß und muß die Gerichtskosten tragen. Die Bilder aus dem Hause Mitz scheinen ebenfalls verloren zu sein.
19. Fürstlich Fürstenbergsches Archiv Donaueschingen.
20. Diese ist am 12. Dezember 1736 in Donaueschingen geboren. Fürstlich Fürstenbergsches Archiv Donaueschingen, Frdl. Mitteilung von Herrn Dr. H. Feurstein.
21. Basel Staatsarchiv Stadtgerichtsprotokoll.
22. Es scheint hier William Pitt d. Ae. gemeint zu sein. Etwaigen erhaltenen Gemälden Esperlins in Paris oder England konnte nicht nachgegangen werden.
23. Solothurn Staatsarchiv Kirchen- und Glockenprotokoll.
24. Frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Troxler, Beromünster.
25. Es war im 18. Jahrhundert üblich, daß Katholiken in den umliegenden Ortschaften begraben wurden; aber Anfragen bei den umliegenden Pfarreien blieben bisher ohne Ergebnis.
26. Abb. bei Stähelin: Basler Portraits aller Jahrhunderte. Bd. II.
27. Das Bild ist in gutem Zustand, nur das rosafarbene Gewand der Madonna hat gelitten.
28. Das Grab besteht aus drei Teilen, die jedes Jahr zu Ostern zusammengesetzt und in der Kirche aufgestellt werden: ein liegender Christus, Frauen und Wächter am Grabe und Engelsköpfe. Schwendi O/A Laupheim, Pfarregister: „Dem Maler Joseph Esperlin sind nach beschehener Annotation des abgelebten Herrschaftlichen Rat und Obervogt Clammers gnädiglich bezahlt worden 116 fl. Aus mehr gedachter Obervogts Annotation herausgezogen. Schwendi, den 21. Januar 1742". Auf der Außenseite des Bogens heißt es: „Designation einiger größter Rechnungen des anno 1740 in der Kirche zu Schwendi verfertigten Hl. Grabs".
29. Vergl. Rechnungen für Burgrieden: Hospitalarchiv in Biberach.
30. Peringsdorfer Altar, Nürnberg, Germanisches Museum. Eine Darstellung in der süddeutschen Barockmalerei von F. K. Stauder in Wald ehem. Klosterkirche, Seitenaltarblatt. Abb. Ginter: Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930.
31. 1931 wurde alle drei Bilder restauriert, von der Übermalung befreit; leider ist aber in der Faltenbildung eine derartige Härte zu erkennen, wie sie Esperlin niemals beabsichtigt haben kann. Bei der Restauration erhielten alle drei Bilder eine neue Rahmung: die Lünettenbilder der Seitenaltäre: Büßende Magdalena und Anna und Maria, befinden sich jetzt an der Brüstung der Orgelempore.
32. Steinhausen a. d. Rottum, Pfarregister: Esperlin erhielt für die Arbeit 70 fl. Die Bilder sind heute an den Wänden der Pfarrkirche aufgehängt.
33. Die Kirche gehörte früher zu einem Nonnenkloster, das im vorigen Jahrhundert säkularisiert wurde. Die Akten des Klosters gehören jetzt zu dem Gräflich von Törring-Jettenbachschen Archiv. Unter

den Rechnungen konnten keine Notizen, die sich auf Esperlins Auftrag beziehen, gefunden werden.

34. Vgl. Pevsner: „Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei" in Wiener Jahrbuch 1932, p. 69.
35. Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg.
36. Rechnung über „Einnamb und Ausgab bey der Kapell von Zweifelsberg. 1742 den 8. Oktober Joseph Esperlin Maler zu Biberach vor zwei Gemähl auf die Seitenaltärlen 22 Gulden." Eine Quittung Esperlins bestätigt den Empfang dieser Summe.
37. Archivalischen Notizen waren über die Biberacher Bilder nicht aufzufinden. Das Christusbild scheint eine Stiftung der Familie zu sein, deren Wappen sich unten auf dem Bild befindet.
38. R. Wittkower: Die 4 Apostelstatuen von Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano. Zeitschrift für Bildende Kunst. Bd. LX 1926/27, p. 14.
39. Die schon erwähnte Chronik des Pater Nothelfer aus Schussenried berichtet, daß am 24. Januar die zwei Nebenaltäre und die Kanzel, die dem Bildhauer Joseph Frühholz für 1000 fl. accordiert waren, aufgestellt wurden. „Die zwei unvergleichlichen Altarblättchen hat Herr Esperlin von Degernau gebürtig, der sich nun immerhin zu Basel befindet, verfertigt."
40. Abb. s. Hermann Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin o. J. Morandi, Giovanni: Madonna mit zwei Mönchsheiligen, Rom S. Sabina. p. 334, Passeri, Giuseppe: Rosenkranzmadonna, Florenz, Privatbesitz, p. 359.
41. Vgl. Horst Sauer: „Das Werk Joseph Anton Faichtmayrs"; Oberrh. Kunst, Jahrg. 6.
42. Gustav Merk: Württembergische Archivinventare 2. Heft. „Die Pfarr- und Gemeinderegistraturen der Oberämter Ravensburg und Saulgau", Stuttgart 1912, p. 134, 142. Vergl. Horst Sauer a.a.O.
43. Vgl. handschriftliche Beschreibung der Stiftskirche eines unbekannten Verfassers aus dem Ende des 19. Jahrhunderts im Besitz der Stiftskirche.
44. Vgl. die oben angeführte Handschrift.
45. Das Erdbeben im Sommer 1935 hat auch die Deckenfresken Esperlins beschädigt z. T. soll die Farbe abgesprungen sein, sodaß augenblicklich eine erneute Restauration im Gange ist (frdl. Mitt. von Herrn Dekan Schwarz, Scheer, der mir auch die erwähnte Handschrift zur Verfügung stellte.)
46. Horst Sauer, Oberrh. Kunst, Jahrg. 6, p. 217 ff.
47. Bezeichnet: „Joseph Esperlin invenit & pinxit año 1752". Die Zahl — 52 — ist kaum leserlich. Das Bild ist sehr nachgedunkelt und von Mayer von Wiesensteig übermalt worden.
48. Die Signatur ist kaum zu erkennen, da das Bild außerordentlich zerstört ist. Man kann die Buchstaben "Jos. Esp" lesen, ebenso die Jahreszahl 1753.
49. Archiv des Fürsten v. Fürstenberg, Donaueschingen. Dr. Heinrich Feurstein: „Die katholische Stadtkirche zum Heiligen Johannes d. Täufer", Donaueschingen 1925.
50. Rechnungen und Protokolle befinden sich im Archiv des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen. Der Entwurf des Gemäldes ist bisher verloren.
51. Das Bild hing viele Jahre unter der Bezeichnung „französische Schule des 18. Jahrhunderts" im Basler Museum. Auf Grund einer einwandfreien Signatur, eines Kolorits und einer Technik, in der zweifellos die Hand Esperlins zu erkennen ist, muß das Bild seinem Werk zugeordnet werden.

52. Vgl. Louis Dimier: Les Peintres Français du XVIII. siècle, Paris et Bruxelles 1928. Antoine Coypel: Der Abschied Hektors von Andromache Pl. XV.
53. Vgl. Voß: a.a.O., Abb. 163.
54. Erwin Panofsky: Herkules am Scheidewege. Berlin, Leipzig 1930, Abb. 87 und 88, Tafel LVIII.
55. Vgl. Panofsky a.a.O. Abb. 63, Tafel XLII.
56. Vgl. Panofsky a.a.O. Abb. Seite 89, Tafel LIX
57. Inv. 644. Bezeichnet: Esperling.
58. Schweizerisches Landesmuseum L. M. Inv. Nr. 9853.
59. Besitz des Herrn Iselin-Kern, Basel.
60. Das Bild ist einmal gefaltet gewesen, dadurch ist die Farbe z. T. abgesprungen. Auf dem großen Baum sind Übermalungen zu erkennen.
61. Besitz des Herrn Werthemann-Heller, Basel.
62. Vgl. Horst Sauer a.a.O., p. 237. Th. Martin: „Die Schloßkapelle in Heiligenberg, ein Beitrag zur fürstl. Fürstenbergischen Geschichte" in „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung. 12. Heft, 1883, p. 139; Ruth Schweißheimer: „Johann Georg Dirr der Bodenseeplastiker des Louis XVI." Diss. München 1935.
63. Fürstl. Fürstenbergisches Archiv, Donaueschingen.

„Zu Wissen! Nachdeme Unseres Gnädigsten Fürsten und Herrens Hochfürstl. Durchleucht sich gnädigst entschlossen, einen neuen Hochaltar in Dero Hofkapellen zu Heiligenberg herstellen, und das hierzu erforderliche Alterblatt durch den in seiner Kunst wohl erfarnen und geübten Mahler Joseph Esperlin von Ingeldingen aus dem Biberachischen gebürtig dermahlen aber zu Basel sich aufhaltend, verfertigen, denselben auch zu solchen Ende anhero kommen zu lassen; dass anheut durch Ends Benannte dem erhaltenen Auftrage gemäß, mit jetzt gedachtem Esperlin folgender accord getroffen worden. Erstlich: hat derselbe in ermaltes Altarblatt, à Sechzehen Schueh hoch, und Siben Schueh Drey Zoll Breith, die Glorreiche Himmelfahrth der Allerseligsten Jungfrau und Gottes Gebährerin Mariä, samt denen bey dem Grab derselben versammelten Heyligen Apostlen ect. nach dem vorgezeigten Entwurff- oder Schiza, mit behörigem Fleiss- und möglichster Zierlichkeit zu mahlen, und diese Arbeith soviel es immer seyn kann, zubeschleinigen, und bald möglichst zu vollenden; wozu jhme Andertens, nicht nur das benöthigte Tuch, Oehl, die Blind Rahm, und Staffeley von Herschafts wegen wird angeschaffet, und ein besonderes Zimmer zu Verfertigung seiner Arbeith bey Hoff angewiesen, sondern auch wehrend solcher Arbeith, desselben freye Verpflegung in Speyss und Trank bey dem Officier — wie auch seines — zur Beyhilff- und Farbenreibung bey sich habenden Sohns, bey den Hofmägden — Tisch, dan seines Pferds Fuetterung in dem Hoffstall, übernahmen werden; und ist jhme Esperlin, nebst all Diesem Drittens, zugesagt und versprochen worden, daß jhme nach vergnüglich vollendeter seiner Arbeith, Fünfhundert Gulden, Sagen 500 fl.: aus allhiesigen Hofzahlamt sollen bezahlet werden, worgegen Er aber die Kösten seiner anhero- und zurückreyss selbsten zu bestreiten haben solle. Und wie nun dieser accord auf Beschehenes untherthänigstes Referieren von Höchgedacht Seiner Hochfürstlichen Durchleucht gnädigst benemiget- und ratificiret worden; Also wurde solcher in Duplo ausgefertiget, und jhme Esperlin ein Exemplar davon zuhanden gestellet; Urkundtlich gegenwärtiger Ferttigung so geschehen Donaueschingen 11. February 1765.
Ignatius Cattani
Geheimer Hofrath mpa.
Johann Schorer
Kamer-Director.

Joseph Esperlin
Pitore.

Frdl. Mitt. des Auszugs von der Direktion des Archivs.

64. Schwendimann: „St. Uususkathedrale in Solothurn" 1928.
Schlatter: „Die St. Ursenkathedrale in Solothurn" ect. in Mitteilungen der Töpfergesellschaft, Solothurn, III (1914), p. 25 f.
Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz 1915 21, p. 347.

65. Staatsarchiv Solothurn: Kirchen und Glockenprotokoll.

66. Esperlin verlangte noch eine Reiseentschädigung, die aber mit dem Bemerken, man habe ihn nicht nach Solothurn gerufen, sondern er sei aus freien Stücken gekommen, abgelehnt wurde.

67. Staatsarchiv, Solothurn: Kopeienbuch: „Attestatum für Herrn Caspar Esper (der Vorname ist hier falsch), Kunstmahler von Ingeldingen aus Schwaben. Wir Schultheiss und Rath der Stadt und Republik Solothurn ein unmittelbarer Stand und Eidgenossenschaft verbunden und erkennen hiermit, kraft diesalb und jedermäniglichen welcher Gestalten uns in Heutiger unser Ratsversammlung der Ehrengeachte und kunsterfahrene Caspar Esper, seiner Profession ein Maler von Ingeldingen aus Schwaben zu vernehmen geben, wie dass er ein beglaubigtes Attestatum nicht nur allein seines bishärig inhier geführten Wandels und Verhaltens sondern auch seiner in Unser Neu erbauten Pfarrkirchen verfertigten Mahlereien vonnöten habe, anbei und er ergebenst ersuchte, ihm damit der Wahrheit zu seiner Hand zu gehen, wann dann auch wir ihme sein so billiges Begehren nicht versagen können und uns anders nicht bewusst, als dass er während der zwölf Wochen, die er sich in unser Hauptstatt aufgehalten christlich, redlich und bescheiden gegen Jedermann aufgeführt, auch durch seine in unserer Pfarrkirch vollführte Arbeit, wobei er an seinem Fleiss nichts erwindet, alles Lob, Ruhm und Ehr erworben, uns alle Satisfaction und Zufriedenheit gegeben, daß wir genugsamb und billigen Anlass haben, denselben allen und jedermäniglichen Hoch- und niedrigen Stand bestens anzurecomendieren und dieselbe zu ersuchen ihm alle Gnad, Gunst und Freundschaft und Güte, Befürwortung auch wohlgeneigten Willen zu erzeigen.

Dessen zur Zeugsambe haben wir gegenwärtiges Attestatum mit unserem gewohnten Secret. Sigill verwahren und unsers Stadtschreiber Hand Signatur beisetzen lassen, so gegeben und beschehen, den 19. 7bris 1770."

68. Bei der letzten Restauration der Kirche sind die Fresken nur gereinigt worden, Übermalungen wurden vermieden.

69. Solothurn Staatsarchiv: Kirchen- und Glocken-Protokoll.

70. 7. Januar 1773. „Erstens wird eine Fels vorgestellt, in welcher unten her die Öffnung mit einem viereckigen ablangen Stein, als eine Tür verschlossen, und oben dieser Stein zu beiden Seiten versiegelt ist. 2. Der Raum oder Boden vor diesem Fels soll ein ohne Kunst verpflogener Garten ausfüllen, in welchem zwei oder drei Wächter zu beiden Seiten des versiegelten Steins oder Pforten schlafen. 3. Christus aber als von Toten auferstanden in der Luft also vorgestellt, daß er mit den Füssen in der Höhe schwebe eine wenig gen Himmel sehend, so dass er etwa den halben Teil des viereckigen Steins unter sich habe, also zwar, dass durch den Schatten ein Raum zwischen dem Garten und den Füssen erzeiget werde, um dadurch anzudeuten, dass er durch das annoch verschlossene Grab, ohne Verletzung der Siegel hervorgekommen. 4. Den in der Skizze angebrachten Engel wird der Herr gänzlich auslassen und stattdessen nur eine Glorie mit Engelköpfen in der Höhe anbringen, zumalen weil die Schrift keineswegs meldet, dass Christus weder mit einem Fahnen, Kreuz, Palmenzweig oder anderen Attributen von den Toten auferstanden, und Ihne seine heiligen fünf Wundmalen mehr als kenntlich machen, kann er es gleichfalls

dabei bewenden lassen; sollte aber zur Ausfüllung des Platzes einen Fahnen nötig haben, so wird jedoch nicht einen Kriegsfahnen wie die Skizze weiset, sondern ein klein Schwingende nach Gewohnheit vorstellen, doch aber würde erwünscht sein, wenn er den Raum mit der Glorie ausfüllen und die Fahnen auslassen könnte. 5. Soll das ganze Gemälde einem Nachtschatten liegen, und kein ander Licht zum Vorschein kommen, als welches der Glanz der Glorie Christi von sich wirfet, welches also auf das ganze übrige Gemälde fallen solle. 6. Deswegen soll der Fels selbst oberhalb des viereckigen Steins hervorragen, oder en face sein, damit das Licht, so durch den Glanz Christi, von ihm herausfallt, einigermassen den schlafenden Wächter und den 4 eck. Stein berühre . . .".

71. Vgl. Schwendimann a.a.O.
72. Besitz des Herrn Dr. Gustav Ryhiner, Basel.
73. Abb. Staehelin, W. R.: Basler Porträts aller Jahrhunderte. 1919 ff. Bd. II, p. 31.
74. Besitz des Herrn Bankier Ehinger, Basel. Abb. Staehelin a.a.O. Bd. II, p. 32.
75. Besitz des Herrn Prof. Wieland, Bielstein b. Langenbruck (Baselland).
76. Besitz Dr. Kern-His, Basel.
77. Besitz des Herrn Dr. F. Iselin, Basel.
78. Besitz des Herrn Burkhardt-Großmann, Basel.
79. Historisches Museum, Basel.
80. Historisches Museum, Basel.
81. Besitz des Herrn Peter His, Basel.
82. Besitz des Herrn Prof. Hans Beat Wieland, Kriens-Luzern.
83. Besitz Frau Iselin-Merian, Basel. Abb. Staehelin a.a.O. Bd. I. Verf. hat die Bilder leider nicht im Original sehen können.
84. Vgl. Edith Hoffmann: Die Darstellung des Bürgers in der deutschen Malerei des 18. Jahrhundert. Berlin 1935. Titelabb., Text p. 22.
85. Besitz des Herrn Prof. Hans Beat Wieland, Kriens-Luzern.
86. Vgl. Hans Koegler: „Einige Handzeichnungen schweizerischer Künstler im Kloster St. Paul in Kärnten" im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N.F. Bd. X (1908) p. 159.
87. Frdl. Hinweis von Herrn Dr. H. Appel.
88. Vgl. Pevsner a.a.O.
89. Verf. glaubt diese Bilder dem Alter der Kinder entsprechend und wegen der Ähnlichkeit mit den Porträts der Iselin-Forcarts in dieses Jahr ansetzen zu müssen.
90. Biberach a. Riß, Ratsprotokoll.
91. Basel, Staatsarchiv, Stadtgerichtsprotokoll.
92. Basel, Staatsarchiv, Stadtgerichtsprotokoll.
93. Verf. hat die Bilder leider nicht gesehen, so daß eine Entscheidung offen bleiben muß.
94. Verf. hat die Bilder leider nicht im Original gesehen. Trotz der Versicherung der früheren Besitzer der Bilder, daß es sich um einwandfreie Gemälde Esperlins handelt, kann ich mich nicht entschließen, sie in die Liste der Werke des Künstlers aufzunehmen. Die ausgezeichneten Aufnahmen, die mir von Herrn Reder liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt wurden, zeigen m. E. eine andere Handschrift, und härtere Formen als sie bei Esperlin üblich sind. Die vier Jahreszeiten gehören vielleicht in den Kreis des Pietro Antonio Rotari (1707—1762).
95. Die Zuschreibung erfolgte in: Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg, Donaukreis, Bd. I, p. 184.
96. Die Zuschreibung erfolgte in: Thieme-Becker Bd. XI, p. 35; Beck: „Die frühere Kloster und jetzige Pfarrkirche in Schussenried", in Diözesan Archiv von Schwaben. Jahrg. 1893 p. 1.
Hermann Ginter hat in seinem Buch: Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930 die Zuschreibung bereits korrigiert.

97. Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg Donaukreis, Bd. I, p. 525 und Dehio: Handbuch der Kunstdenkmäler erwähnen sie als mutmaßliche Esperlin-Bilder. Technik, Kolorit und Figurentypen sprechen aber dagegen. Die Altarblätter stammen sicher von der Hand eines Meisters der Augsburger Schule.
Im Archiv des Freiherrn von Ulm-Erbach, dem ich hier für das Entgegenkommen, das er meiner Arbeit zuteil werden ließ, danken möchte, waren keine Notizen über die Bilder zu finden.

98. Die Zuschreibung an Esperlin erfolgte durch Beck im Diözesanarchiv von 1893 und durch Keppler in: Württembergs kirchliche Kunstaltertümer, 1888. Die Schussenrieder Chronik des P. Nothelfer und die Chronik von Muttenweiler von Stadtkaplan Eduard Schmid vom 24. 12. 1902 erwähnen den wirklichen Maler Chrysostomus Forchner.

99. Die Kataloge der Basler Öffentlichen Kunstsammlung von 1852, 1856, 1860 und 1862 führen das Bild unter Esperlin. Das Bild gehört aber auf keinen Fall dem Werk unseres Meisters an.

100. Eine handschriftliche Notiz des in Anm. 99 erwähnten Kataloges von 1852 im Besitz der Basler Öffentlichen Kunstsammlungen bringt bei diesem Porträt den Namen „Esperling". Das Bild zeigt aber einen von Esperlin ganz verschiedenen Stil; außerdem starb der Dargestellte bereits 1733, also einer Zeit aus der wir garkeine Bilder besitzen. Auch als Frühwerk kommt es durch die außerordentlich weiche Oberflächenbehandlung nicht in Betracht.

XI.

Literatur-Verzeichnis.

Beck: Die frühere Kloster- und jetzige Pfarrkirche in Schussenried, Diözesanarchiv in Schwaben, Jahrgang 1893.

ders.: Zum 700 jähr. Bestehen des Prämonstratenserstifts Schussenried, Separatum des Deutschen Volksblatts 1883.

Biermann, Georg: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914.

Brinckmann, A. E.: Kunst des Barocks und Rokokos, Berlin-Neubabelsberg o.J.

ders.: Barocksskulptur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert, Handbuch der Deutschen Kunstwissenschaft, Potsdam 3. Aufl. 1930.

Bruhn, Carl: Schweizer Künstlerlexikon, I. Bd. Frauenfeld 1905 und Suppl. Frauenfeld 1917.

Burckhardt, R. F.: Auswahl von Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes aus Basler Privatbesitz, Basel 1912.

Dimier, Louis: Les Peintres Français du XVIII. siècle, Paris et Bruxelles 1928.

Dvorak, Max: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Wien, Wien 1920.

Feulner, Adolf: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1932.

ders.: Süddeutsche Freskomalerei, Münchner Jahrbuch für bildende Kunst Bd. X 1916/18.

ders.: Bayrisches Rokoko, München 1923.

ders.: Die Zick, München 1920.

Feurstein, Heinrich: Die katholische Stadtkirche zum hl. Johannes dem Täufer in Donaueschingen, Donaueschingen 1925.

Fiocco, Guiseppe: Die venezianische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Firenze, München 1929.

Füßli, H.: Allgemeines Künstlerlexikon, 1. Teil Zürich 1779, 2. Teil Zürich 1806.

Ginter, Hermann: Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock, Augsburg 1930.

Gundersheimer, H.: Matthäus Günther, Augsburg 1930.

Haecker, Otto: Anzeiger vom Oberland, Biberach Nr. 53 3. 3. 33.

ders.: Die Brücke, Mitteilungsblatt des Volksbildungsvereins, Ulm Februar 1933.

Hernmarck, Carl: Georg Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland. Upsala 1933.

Hildebrandt, Edm.: Malerei und Plastik des 18. Jahrh. in Frankreich, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1924.

Hümpfner, P. Tiburtius: Ikonographie des Hl. Bernhard von Clairvaux. Augsburg, Köln, Wien 1927.

Jenny, Hans: Kunstführer der Schweiz, Küßnacht, Düsseldorf, Rom 1934.

Katalog der Historischen Aufstellung von Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes aus Basler Privatbesitz, Basel 1912.

Katalog der Jahrhundertausstellung Schweizerischer Kunst vom November 1905, Basel 1905.

Keppler, Paul: Württembergs kirchliche Kunstaltertümer. Rottenburg a. N. 1888.

Koegler, Hans: Einige Handzeichnungen Schweizerischer Künstler im Kloster St. Paul in Kärnten. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. N.F. Bd. X 1908.
Kunachel, Fritz: Die Umzüge der Kleinbasler Ehrenzeichen, ihr Ursprung und ihre Bedeutung. Basel 1924.
Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Donaukreis, Bd. I Eßlingen 1914, Bd. II Eßlingen 1924.
Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I Freiburg i. Br. 1887 p. 432.
Kunstverein Basel, Katalog der Ausstellung von Kunstwerken des 15. bis 18. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz, 1928.
Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern, 2. Aufl. Stuttgart 1926.
Nagler, J. K.: Neues allgemeines Künstlerlexikon, München 1851.
Ojetti-Dami-Tarchiani: La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla Mostra di Palazzo Pitti, Milano, Roma 1924.
Panofsky, Erwin: Herkules am Scheidewege, Leipzig, Berlin 1930.
Pevsner, N.: Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei, Wiener Jahrbuch 1932.
Pfeiffer-Berthold: Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. Württ. Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte, N.F. Bd. XII 1903.
Propst: Ueberblick über die aus Schwaben gebürtigen Künstler des 18. Jahrhunderts. Archiv für Christliche Kunst 1892.
Sauer, Horst: Das Werk Josef Anton Faichtmayers, Oberrhein. Kunst Jahrg. VI.
ders.: Herkunft und Anfänge des Bildhauers Josef Anton Faichtmayer, Diss. Leipzig 1932.
Schlatter: Jahrbuch für Kunst- und Kunstpflege in der Schweiz 1915—21.
Schwendimann: St. Ursuskathedrale in Solothurn, Solothurn 1928.
Schweißheimer, R.: Johann Georg Dirr, der Bodenseeplastiker des Louis Seize, Diss. München 1935.
Staehelin, W. R.: Basler Portraits aller Jahrhunderte, Basel 1919 ff. Bd. I—III.
Stetten, Paul: Kunst- und Handwerksgeschichte von Augsburg. 1779.
Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. XI p. 35.
Voß, Hermann: Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig. Jahrbuch der königl. Preuß. Kunstsammlungen 1918.
ders.: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin o.J. (1924).
Weisbach, Werner: Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1924.
Wittkower, Rudolf: Die 4 Apostelstatuen von Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. LX 1926/27.

Lebenslauf.

Am 12. Januar 1912 bin ich, Angela Pudelko, als Tochter des Kaufmanns Georg Pudelko und seiner Ehefrau Sophie geb. Kalischek in Berlin geboren. Ab Ostern 1918 besuchte ich das Dorotheen-Oberlyzeum in Berlin, an dem ich Ostern 1931 die Reifeprüfung bestand. Nachdem ich mich für das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte entschlossen hatte, studierte ich im Sommersemester 1931 an der Universität in Königsberg, im Wintersemester 1931/32 in Berlin und im Sommersemester 1932 in Wien. Im Herbst 1932 bestand ich vor dem Berliner Provinzial-Schulkollegium als Ergänzungsprüfung das große Latinum. Vom Wintersemester 1932/33 bis zum Sommersemester 1935 blieb ich an der Berliner Universität. Die Berufung von Herrn Professor Dr. A. E. Brinckmann von Berlin nach Frankfurt a. M. hatte kurz vor Abschluß meines Studiums einen nochmaligen Wechsel der Universität zur Folge.

Im Laufe meiner Studienzeit besuchte ich Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten: Baumgardt, Brinckmann, Caspar, Dopsch, Fischel, Ginhart, Hartmann, Holzmann, Kauffmann, Kriegbaum, Matz, Meinicke, Nadler, Neumeyer, Oncken, Perels, Rodenwaldt, Rothfels, Schlosser, Srbik, Worringer, Zschietzschmann.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor A. E. Brinckmann, fühle ich mich durch die Anregungen, die mir durch seine Vorlesungen und Exkursionen zu Teil wurden, zu besonderem Dank verpflichtet.